أدب ونقد

العدد
١٠٣

مارس
١٩٩٤

/أقنعة فهمى هويدى المراوغة/ على الغاياتى:
محمد فريد و«وطنيتى»المصادرة/ بيانات
ضد الحداثة والفلسفة وعمر البشير/
سيد القمنى:المرأة بين الحريم والحرام/
ليفى شتراوس: ينظر، يقرأ، يسمع/

فيللينى،
والخديوى،
وهاملت
الاسدى

بصائر
تحية حليم،
والحيدرى،
والسيوى

محمود
الهندي

مكتبة لسان العرب
أ. علاء الدين شوقي
www.lisanarb.com

أدب ونقد

مجلة الثقافة الديمقراطية/ شهرية يصدرها
حزب التجمع الوطني التقدمي الوحدوي/مارس ١٩٩٤

رئيس مجلس الإدارة : لطفي واكد
رئيس التحرير: فريدة النقاش
مدير التحرير: حلمي سالم
سكرتير التحرير: مجدي حسنين

مجلس التحرير: ابراهيم أصلان / صلاح السروي /كمال رمزي / ماجد يوسف

المستشارون: د.الطاهر مكي/د.أمينه رشيد/ صلاح عيسى/د.عبد العظيم أنيس/ د.لطيفة الزيات/ ملك عبد العزيز
شارك في هيئة المستشارين الراحل الكبير : د.عبد المحسن طه بدر
شارك في مجلس التحرير الراحل الكبير : محمد روميش

مكتبة لسان العرب
www.lisanarb.com

أدب ونقد

التصميم الأساسى للغلاف : محيي الدين اللباد

أعمال الصف والتوضيب:
صفاء سعيد/ صلاح عابدين /نسرين سعيد

مراجعة الصف : مصطفى عبادة

المراسلات: مجلة أدب ونقد/ ٢٣شارع عبد الخالق ثروت القاهرة/ت ٣٩٢٢٣٠٦

الاشتراكات: (لمدة عام) ١٨ جنيها/ البلاد العربية ٧٥دولار للفرد. ١٥٠ دولار للمؤسسات/ أوروبا وأمريكا ١٥٠ دولار باسم/الأهالى- مجلة أدب ونقد.

الأعمال الواردة إلى المجلة لاترد لأصحابها سواء نشرت أم لم تنشر

المحتويات

● أول الكتابة....................المحررة ٥

◆ ملف: العقل المفتوح والعقل المغلق ◆ ٩

– فهمى هويدى: وأقنعة الخطاب التحريضى............. ماجد يوسف ١٠
– الثقافتان... د. فؤاد زكريا ٢٣
– منشور لمنع الفلسفة ....الخليفة الاندلسى المنصور ٢٨
– بيان ضد الحداثة...... اسماعيل عقاب ٣٠
– بلاغ ضد عمر البشير... عباس مالكى ٣٤
– المرأة فى المأثور الدينى والأسطورة............د. سيد القمنى ٣٧
– اغتراب المرأة فى عالم المرأة.............. شيرين أبو النجا ٤٥
– خطاب الحرية.............................د. نصر حامد أبو زيد ٤٧

◆ نصوص ◆ ٥٧

* شعر: ايقاعات الوقائع الخنومية.................................محمد عفيفى مطر ٥٨
– عهد الغرف.............. حلمى سالم ٦٤
– تعبت طيورك فى يدى.................................محمد البرغوثى ٧١
* قصص: من لم يمت...سلوى النعيمى ٧٤
– انكفاء..............يوسف الحيميد ٧٧
– البئر.......... سمية رمضان ٧٩

◆ الديوان الصغير ◆ ٨١
على الفاياتى: «وطنيتى» المصادرة
تقديم: الزعيم محمد فريد

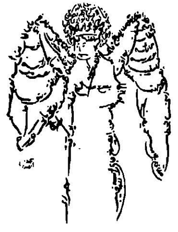
◆ الحياة الثقافية ◆ ٩٧

– ليفى شتراوس: ينظر، يقرأ، يسمع..............................د.مجدى عبد الحافظ ٩٨
– فيللينى: سينما جميلة خارج هوليود...................................هبه عادل عيد ١٠٦
– الخديوى: إسقاط التاريخ...وليد الخشاب ١١١
– من حرفوش صغير إلى أستاذ كبير..السيد أمام ١١٦
– بلند الحيدرى بين الشعر والحفر (حوار)..........نبيل فرج ١٢٣
● نبض الشارع الثقافى: معرض الكتاب وأحلام الجياع....مجدى حسنين ١٢٧
* صلاحية الحب القاسى القديم...عاطف سليمان ١٢٩
*عادل السيوى: أنا المحب أنا المحارب ....م.ح ١٣١
* تحية حليم: بحة الأرغول...........م.ح ١٣٥
* هاملت جواد الأسدى......................................فاتن محمد على ١٣٨
● كلام مثقفين . مسئول شئون الهمزة...صلاح عيسى ١٤٤

لوحة الغلاف (وجه)

للفنان عادل السيوي

(واحدة من أعمال معرضه الأخير(١٩٩٤) فى قاعة مشربية) مواليد ١٩٥٢ بالدقهلية، تخرج من كلية الطب عام ١٩٧٦، ثم هجر الطب نهائيا وتفرغ للفن التشكيلى منذ نهاية السبعينات. أقام عدة معارض خاصة، كان آخرها فى بيروت، ومعهد العالم العربى بباريس. تسعى أعماله دائما إلي التقاط المسافة المتوترة بين روح المكان ومكان الروح.



الرسوم الداخلية:

للفنان محمود الهندي

رسام ومخرج فنى، المشرف الفنى بالهيئة المصرية العامة للكتاب، ومجلة «اليسار». أقام عدة معارض خاصة للوحاته وأغلفته، رسومه التى يتضمنها هذا العدد تقيم نوعا من القراءة البصرية لنصوص من التراث الإسلامى الصوفى فى تجسيدات انسانية حارة، تمزج بين الحسي والروحي، بين الحروف وبهاء النفس.

افتتاحية

أول الكتابة

ما إن إكتملت ملامح هذا العدد الجديد حتي فاجأنا خبر رحيل «عبد الفتاح الجمل» الكاتب المبدع، صاحب روايتي «الخوف» «ومحب» وأستاذ نفر من كبار المبدعين من الاجيال التالية له. أستاذهم لا فى صناعة الأدب فقط بل وفى رعاية الصداقة، واحتضان المواهب الأصيلة وفتح الأبواب لها ومساندتها ماديا ومعنويا دون حدود أو حزازات.. أوضغائن، ولم يكن بوسعنا فى هذه الأيام الحزينة أن نوفى عبد الفتاح الجمل حقه فى عددنا هذا، أخذنا نتصل بأصدقائه الحميمين وهم كثر لكى نعد ملفا يليق به وبدوره فى عدد قادم.

سوف تجدون فى هذا العدد محطات رئيسية ومحورا أساسيا عن الحرية، فقد اخترنا فى الديوان الصغير أن نقدم لكم الشاعر «على الغاياتى» صاحب ديوان «وطنيتي» فى أول هذا القرن. الذى لعب دورا ملهما فى تعبئة الشعب المصرى ضد الاحتلال البريطانى ودفع ثمن دوره، ويبقى على الغاياتى معاصرا وكأنه يطل علينا من محنة زمانه ليصف زماننا:

وولاة أقسموا أن يسجدوا
كلما رام العدا منهم مراما
رب ماذا يصنع المصرى إن
جاوز الصبر مدى الصدر فقاما

ويقدم الزعيم الوطنى «محمد فريد» لديوان الغاياتى قائلا «إن الشعر من أفضل المؤثرات فى ايقاظ الأمم من سباتها وبث روح الحياة فيها» ويختتم تقديمه مؤكدا أن «الحكام زائلون والأمة باقية..»

ولعل نموذج الغاياتى كمثقف كرّس ابداعه لقضية تحرير وطنه أن يكون ملهما لمثقفين تؤرقهم الأسئلة والاجابات المرتبكة حول دورهم الوطنى الآن، فلايكون إسهامهم «لغوا من الزور المضفّر» كما يقول محمد عفيفى مطر.. أى كلاما يبررون به للطبقة الحاكمة كل ما تلحقه بالشعب من أذى.

ورغم أن التيمة الرئيسية فى قصيدة مطر الجديدة التى خص بها «أدب ونقد» هى الحرية، الا أننا سوف نقف فيها على يأس مخيف لعله أن يكون وليد هذه الثنائية شبه الثابتة فى بناء عالمه. وهى هنا ثنائية السادة/ العبيد وهما يتواجهان، حيث تتولد من المواجهة ثنائية جديدة ثابتة بدورها هى الطغيان- الخنوع دونما حركة داخلية تكشف مايموج به الواقع من صراع. صحيح أنه صراع غير متكافئ بين وحوش ضريت وفرائس أنهكتها البلهارسيا والجموع والأمية. وهى ثنائية أفضت لصورة شعب تعيس بائس لاروح فيه، لتبقى الحرية أملا بعيدا طوباويا محلقا فى فراغ الروح المهزومة.

يكشف لنا الزميل **ماجد يوسف** «أقنعة الخطاب التحريضى» لدى **فهمى هويدى** الذى يقدم نفسه لقراء الأهرام كل أسبوع باعتباره أحد الاسلاميين المستنيرين. وقد اخترنا أن نعيد نشر مقال الدكتور **فؤاد زكريا** «الثقافتان» لعلنا نجد طريقة للوصول للجمهور الواسع المحايد ولتتضح لنا معالم الصورة التي يقدمها ماجد يوسف. كما ننشر وثيقتين تتشابهان رغم القرون التى تفصل بينهما، هما منشور لتحريم الفلسفة فى عهد الخليفة المنصور، يقول « فإحذروا وفقكم الله هذه الشرذمة (أى الفلاسفة) على الايمان حذركم من السموم فى الأبدان..» ونص مذكرة قدمها الكاتب السودانى «عباس محمد مالكى» لوزير العدل طاعنا فى مصادرة كتابه **«حرية العقل والفكر والإرادة فى الاسلام- تصحيح»**، ولعلنا بهذه الوثيقة الأخيرة أن نكشف للذين يروجون الأوهام عن «التجربة السودانية الاسلامية» حقيقة أوهامهم وإن كنا نظن أنهم شأنهم شأن **«فهمى هويدى»** يعرفون ويغالطون لغرض فى نفس يعقوب ليس الاشبكة مصالح.

أما بيان الشاعر الصديق «اسماعيل عقاب» ضد الحداثة فإننا ننشرة ايضا رغم إختلافنا الكامل معه لأنه يتضمن دعوة للمصادرة ، ويرى الحداثة بإعتبارها مؤامرة غربية على العقل العربى.

والحداثة هى الحالة التى وصلت اليها المجتمعات البشرية- كل بطريقته- خروجا من أزمنة الاقطاع والأرستقراطية والنبالة، ومن الزراعة الى الصناعة كأسس للاقتصاد، ومن الفرد المحكوم والمقيد بنظم الجماعة القديمة الى الفرد الحر.. أى الى النظام الرأسمالى الذى ارتبط فى بداية نشأته بسيادة العقل والحرية والتنوير وانفتاح الآفاق بلا حدود أمام سيطرة الانسان على الطبيعة وتطويعها لحاجاته المتزايدة..

ويستخدم «عقاب» لغة التحريم الدينى، ولغة الضبط والاحضار البوليسي، حين يقول إن للحداثة تنظيما لايقل خطورة عن تلك التنظيمات الخارجة على القوانين والأعراف الانسانية، ثم يقتطع جملا من سياقها ليبرهن على إلحاد الحداثيين

أوسعيهم لتدمير التراث تارة أخرى، وهى على أى حال ليست لغة نقد وإختلاف فى الرأى.

واذا كنا ننعى على بعض شعراء الحداثة ونقادها نفيهم الضمنى للشعراء الآخرين ومحدودية رؤيتهم لابداع الشعراء العموديين عامة، فإننا لانستطيع أن نقبل لامن «عقاب» ولامن غيره إتهام الحداثيين بأنهم أطراف مؤامرة دولية، ويحق لنا أن نسأله: هل العقيدة الاسلامية والتراث العربى من الهشاشة والفقر والخفة بحيث يكفى لتدميرها بضع قصائد لشعراء الحداثة ونقادها الذين يفتكون بثقافتنا فتكا أشد من التدمير العسكرى والتجويع والحصار.

ولعل أخطر ما يتضمنه بيان عقاب الذى ننشره بهدف فتح أوسع نقاش حوله- كما بدأ سيد امام مناقشة ماهر شفيق فريد- هو وصف الدعوة لحرية الابداع بالغرابة. وهو يشيد بالحرية التى نتمتع بها متجاهلا الدور الرقابى الذى تقوم به بعض المؤسسات الدينية، ناهيك عن الرقابة الصارمة على السينما والمسرح والتليفزيون، وفوق هذا وذاك ترسانة القوانين المقيدة للحريات التى تتوجها حالة الطوارئ المفروضة على البلاد منذ مقتل السادات ودون انقطاع. من حق إسماعيل عقاب أن يرى فى «الحريات» القائمة منتهى الآمال دون أن يصادر حق الآخرين الذين يختلف معهم فى أن يعبروا عن أنفسهم. لكنه يسارع باتهام الحداثة بما لاتعتبره هى اتهاما بل واجبا ومهمة ألا وهو التخلص من السلطة الدينية ، أى من سلطة النص.

ويوضح الدكتور **نصر حامد أبو زيد** كيف أن هذه الدعوة للتحرر من سلطة النص «لاتقوم على إلغاء الدين، ولاتقوم على إلغاء نصوصه ، ولكنها تقوم على أساس فهم النصوص فهما علميا..» والفهم العلمى الحقيقى يضع النصوص جميعا بلا استثناء فى سياقها التاريخى.

وفى قصيدته الجميلة «تعبت طيورك فى يدى» المهداه الى الزميل «مصباح قطب» يقدم الشاعر «محمد البرغوثى» وهو صوت فريد بين أقرانه وأبناء جيله نقدا للحداثة الشعرية من موقع أخر تماما حين يقول- رافضا العزلة الموحشة لغالبية الانتاج الشعرى للحداثة:

يفيض مافى الروح من حمأ
ليظل هذا الأخضر الرجراج
فى تيه الحداثة سادرا
ويظل فقد فراسة القلب المؤرخ للعداء
يؤجج التهويم فى عزل الخطاب
عن المخاطب
والأنين عن الذبيح

ويقوم «الدكتور سيد القمنى» بعملية حفر مدهشة فى الأساطير والنصوص الدينية ليكشف عن الدوافع الواقعية لعملية قمع المرأة وتحقيرها ووضعها فى مرتبة دنيا:

«فمأثورنا يعيد وضع المرأة الى زمن حواء الأسطورة، زمن الخطيئة الأولى، ويمركز الشر كله حولها، فهى شيطان

غواية لأنها رفيقة ابليس، ولاتكون مع رجل إلا وكان الشيطان ثالثهما، ويتواصل سوء الظن بها فى لاوعى الجماعة على أسس من الإيمان بأنها هى التى أغوت آدم..»

ويكشف لنا «القمنى» الأساس الاقتصادى لسيادة المرأة فى العصور القديمة، وهو الأساس الذى بنيت عليه أساطير ألوهيتها، وبانهيار هذا الأساس وسيادة الذكور اقتصاديا بدأ خلق الآلهة من الذكور، وتحولت ربة السماء من أنثى إلى ذكر. وفى قراءتها المركزة للكيفية التى تقوم المرأة فيها بتقمص الدور الذكوري لتصدر الأحكام على الخارجات عن القطيع تفتح لنا «شيرين أبو النجا» بابا جديدا للدرس والتأمل حيث لاتقوم المواجهة هنا بين رجل وامرأة بل بين امرأة وامرأة اذ تولد سلطة أمومية ناطقة بلسان السلطة الذكورية لقمع روح التحرر والانطلاق لدى المرأة الأخرى التى تجد نفسها سجينة حالة التحرر.

وسوف نكون بحاجة الى دراسات مستقبلية متنوعة حول القضايا التى تطرحها القراءتان عن وضعية المرأة، لا فحسب لأننا لانريد أن ندفع بالمناقشة فى اتجاه إستعادة المجتمع الأمومى حيث كانت السيادة للمرأة وهو اتجاه فضلا عن استحالته الواقعية وهى استحالة إصطدمت بها غالبية «الحركات النسوية» فى أوروبا وأمريكا حين اعتبرت الرجال لا النظام الاجتماعى الاقتصادى هم الأعداء الأساسيون للمرأة فإنه لن يفضي الى التحرير الشامل والحقيقى للمرأة كانسان. وإنما نريد أن تنفتح المناقشة على أفق للتحرر الانسانى الشامل، أى تحرير الانسان رجلا وإمرأة من كل مايكبل قدراته ويعطلها، وهو الأفق الذي تفتحه لنا الاشتراكية رغم كل ماتعانيه من أزمات وهزائم.

«الإشتراكية تانى».. لابد أن بعضكم.. وربما معظمكم سوف يطلق هذه الصيحة.. وماعلينا نحن الاشتراكيين الا أن نتحلى بالصبر ونزيد من فعالية أداة النقد ونحن نواصل مراهنتنا على بناء وعى نقدى جديد خاصة لدى الطبقات الكادحة وطلائعها، لأننا نعتقد أن العقل البشرى لم يقدم حتى الآن تصورا أرقى من تصورات الاشتراكية لتحرير الانسان تحريرا شاملا. وهو التصور الذى يستلهم ويستوعب ويطور كل التراث المعرفى والنضالى التقدمى للبشرية، أى لكل الشعوب والحضارات والمدارس الفلسفية والفكرية والفنية وهو يضعها جميعا فى سياقها التاريخى.

سوف يكون هذا العدد معكم فى عيد الفطر ، ولعلكم تغفرون لنا تلك النغمة الأسيانة فى الأشعار والقصص والتى لاتليق بالعيد. ولعل حيوية العقل النقدى التى تفيض بها الأجزاء الأخرى من المجلة والروح الوطنية الصادقة المبثوثة فى شعر الغاياتى أن تكون معادلا قويا لهذا الأسى وكل عام وأنتم بخير

المحررة

مكتبة لسان العرب
www.lisanarb.com
lisanarb.com

ملف

العقل المفتوح والعقل المغلق

ألتنعة فهمى هويدى: ماجد يوسف/ الثقافتان: د. فؤاد زكريا/ منشور ضد الفلسفة: الخليفة الأندلسى المنصور/بيان ضد الحداثة: إسماعيل عقاب/ بلاغ ضد عمر البشير: عباس مالكى/المرأة فى المأثور الدينى والأسطورى: د. سيد القمنى/ اغتراب المرأة فى عالم المرأة:شيرين أبو النجا/ خطاب الحرية: د. نصر حامد أبو زيد

مقال

فهمي هويدي: وأقنعة الخطاب التحريضي

ماجد يوسف

في المعركة الفكرية التي ثارت مؤخرا بين عدد من المفكرين (العلمانيين) وبين الاستاذ فهمي هويدي احد اهم ممثلي التيار الاسلامي (المستنير) في مصرا- تلك المعركة التي اعقبت استجواب جلال غريب عضو مجلس الشعب لوزير الثقافة- تعنيني الاشارة الى مجموعة من الملاحظات التي يرصدها المتابع لخطاب هويدي، والتي تمثل في بنيتها العميقة نموذجا دالا لخطاب التحريض الذي يتزيا بنوع من الموضوعية الشكلية الخادعة ويتقنع بوهم العلم- وليس العلم نفسه- ولعل هذا هو ما دفع نقاده الى وسم خطابه (بالعربائية) (١)، والمراوغة(٢).. الخ.

ولأنني هنا لست معنيا- بالدرجة الاولى - بعرض افكار الاساتذة الذين انبروا للرد على هويدي (جمال الغيطاني- السيد يسين- د. فؤاد زكريا.. الخ) لأن مقالاتهم موجودة ومتاحة لمن اراد الرجوع اليها ... ولكنني معني - بدرجة اكبر - بتسليط الضوء على آليات هذا الخطاب «العربائي»/«المراوغ»، والتي هي في جوهرها الاعمق - كما اتصور- آليات خطاب التحريض في نهاية التحليل .. وان كان هذا

لن يمنعنا من التوقف احيانا عند بعض المقولات المؤكدة لتحليلنا فى ردود الاساتذة المشار اليهم.

١- القناع الأول- المغالطة:-

يقوم هذا الخطاب التحريضى فى واحدة من اهم سماته على اسلوب (المغالطة) كمقوم اساسى من مقومات وجوده، وممارسة تاثيره الواسع ولعلنا لو اردنا تعريف (المغالطة) بصيغة شائعة لقلنا انها (الحق الذى يراد به باطل) .. أو هى الحق المنطوق بنصفه والمسكوت عن نصفه الاخر .. وكمثال على ذلك .. يتعجب الاستاذ هويدى فى مقاله(٣) من غضب المثقفين لاستخدام عضو مجلس الشعب لحق مشروع كفله له الدستور والقانون فى مساءلة الوزير .. والمسكوت عنه فى هذه (المغالطة) ان المثقفين لم يغضبوا لاستخدام العضو لهذا الحق من حيث المبدأ- كما يحاول هويدى ايهام قارئه- بل (الطبيعة وكيفيات) هذا الاستخدام وكما وضحت فى خطاب العضو المذكور .. فالرجل القى كلاما كثيرا على عواهنه .. وتجاوز حدود مساءلة الوزير فى وقائع وممارسات وسلبيات محددة - قد نوافقه عليها جميعا اذا ثبتت صحتها - الى الطعن فى ثقافتنا الوطنية والى المناداة بعودة محاكم التفتيش على الفكر والفن والابداع .. والى النظر القاصر جدا والمجزوء للثقافة والفن.

ومن اقوى حججه - مثلا- التى ساقها تدليلا على تهافت مجلاتنا الثقافية مصادرتها فى عدد من البلاد العربية .. وهذه مغالطة اخرى (سكت عنها) الاستاذ هويدى عامدا.. لانه يعلم- كما نعلم جميعا- ان هذه المصادرة لمجلاتنا فى تلك البلاد (النفطية)، خصوصا ، تتم خوفا وفرقا مما تحمله وتمثله هذه المجلات من ثقافة الحرية والديقراطية والتنوير وحرية التعبير السياسى والاجتماعى والفكرى.. وهى مسائل (محرمة) و(ممنوعة) وباعثة على رعب اصحاب المصالح فى نفى هذا الفكر ، وابعاد جرثومة مثل هذا الوعى عن عقول مواطنيهم.!

ومن امثلة مغالطات هويدى- وما اكثرها- انه لا يجد ما يرد به على كلام السيد يسين فى مقاله(٤) .. والذى اشار فيه الى اقتباسنا فى نهضتنا الحديثة للكثير من منجزات الغرب .. فى معنى الدولة والقانون والدستور ونظام الحكم والاحزاب واصدار الصحف والتعليم العام والجامعة كمؤسسة حديثة مستقلة واساليب الصناعة والتكنولوجيا والاعلام ... والذى خلص فيه يسين الى نتيجة تقول:« باختصار شديد مجمل ما نعيش فى ظله من منجزات حضارية مقتبس مباشرة عن الغرب »(٥)

.. وبدلا من ان يقر هويدى بهذه الافكار البديهية .. بدأ مقاله(٦) بالتعريض بالسيد يسين ، على اعتبار انه يكتب كلاما مشبوها يدخل فى نطاق المؤمرات والتخطيطات التى تحاك لنا لعزلنا عن هويتنا واعادة رسم منطقتنا .. الخ ... وينبرى فى مرافعة طويلة وانشائية للحديث عن امجاد الماضى ،

وحضارة العرب والمسلمين التى أضاءت النور للغرب ، وما قاله الامير تشارلز فى ذلك .. الخ .. الخ ، وهو ما لم يختلف عليه السيد يسين ولا يختلف عليه احد .. ولكننا ببساطة لسنا فى معرض التغنى بالماضى التليد - فكفانا تغنيا به على كل حال - ولكننا فى معرض المناقشة لمأزقنا الحضارى الراهن:... والمناقشة لسلبيات الراهن .. لا تعنى بالضرورة إنكار الايجابيات الماضى..!..ولكنها مغالطات هويدى، واعتسافاته التى تصل به ردا على ما طرحه يسين من اقتباسنا لفكرة الدستور من الغرب - مثلا - الى الحديث عن دستور المدينة فى عهد النبى (صلعم)... هكذا فى البنة دوجما طيقية لا تعى الفارق - أو تتعامى عنه - بين فكرة ما فى طورها البدائى الاولى الذى تعتوره بطبيعة الحال كثير من اوجه النقص والقصور ، وبين الفكرة في أقصي ذري تطورها وتجسدها الراهنين .. ولعل ازمة الاستاذ هويدى -

وهى ازمة هذا التيار باكمله - تتمثل اساسا في غياب فكرة (التاريخ) عن اطروحاتهم ومنطلقاتهم .. فكل شئ حدث ذات مرة فى عصر ذهبى سابق وانتهى الامر (كل امر) .. ومن ثم فلا معنى لكل تلك الرحلة البشرية الطويلة بكل تجاربها وخبراتها .. اللهم الا فى ترسم خطى هذا المثال السابق والنسج الدائم على منواله، واعادة انتاجه للابد (على ما يبدو) المرة تلو المرة!.

ولأن خطاب هويدى لا يكتسب قيمته - أمام نفسه على الاقل - إلا بالمغالطة والاستمرار فيها، كان طبيعيا ان يلاحظ ذلك . فؤاد زكريا فى رده على رد هويدى على مقاله (الثقافتان) وهو ما دفعه الى القول:

«.. الأمر الذى غاب عن ذهن الاستاذ فهمى هويدى، من اول مقاله لاخره هو اننى لم اكن اتحدث فى مقالى المذكور عن مذاهب فكرية او سياسية، ولم اكن اقارن بين العلمانية وبين الاسلام السياسى، وانما كنت اقارن بين «منهجين» او «طريقتين» فى التفكير..»(٧)

وأرى انه لا شئ غاب عن ذهن هويدى كما يتصور د. زكريا بحسن ظن، وانما هى الية الخطاب المغالط دائما وابدا .. وهو ما يستشفه حالا د. زكريا بعد لحظة واحدة من كلامه الانف بقوله:

«.. هذه الملاحظة الهامة تعنى ان الاستاذ هويدى «خرج عن الموضوع» فى معظم اجزاء مقاله، فحين اجهد نفسه فى الربط بين الثقافة المفتوحة وبين الخضوع للغرب ، وكذلك بين الثقافة المغلقة والاعتزاز بالهوية والمحافظة على الذات، كان يردد قصة قديمة سمعناها منه ومن غيره مرارا من قبل، كذلك تكرر لديه «اسلوب التشنيع»(٨).

ولعلى لست فى حاجة بعد كل ما ذكرت فى هذه النقطة الى المزيد من الامثلة للتاكيد على حضور هذ القناع او هذه الآلية المركزية فى خطاب هويدى المغالط، والتى تخفى الحقيقة (التحريضية) لهذا الخطاب، تحت قناع شفيف او صفيق من الموضوعية والعلمية والتجرد.

٢- القناع الثانى- الاجتزاء:-

السمة الثانية لخطاب هويدى التحريضى .. هى الاجتزاء .. إجتزاء الممارسات من مناخاتها الاصلية، واقتطاع المقولات من سياقاتها الكلية .. وهو نوع من الاستخدام النفعى والإنتهازى الدال ... وفى هذا السياق لا باس من (استخدام) الغرب (العلمانى)(بممارساته)(ومقولاته) متناسيا التهم التى كالها للسيد يسين - مثلا - باعتباره علمانيا مقتبسا من الغرب وشاعرا بالدونية إزاءه.. الخ .. فما دام هذا الاجتزاء والغلط يخدم خطابه التحريضى فى نهاية الامر .. فاهلا به .. وفى هذا المنظور .. لا باس بتأييد نعت جلال غريب لوزير الثقافة بالكذب...«فقد وجه نيل كينوك رئيس حزب العمال البريطانى السابق تهمة الكذب ذاتها فى مجلس العموم

الى مارجريت تاتشر ..»(٩)

ولا بأس بالاشارة بالعلماني الغربي الكبير ت. س إليوت ، لانه - من وجهة نظر هويدى - طرح مفهوما للعلاقة بين الثقافة والدين، يتوافق مع ما يريد قوله فى هذا الشان.

أما اقتطاع كلام اليوت من سياقه ، وابتسار عباراته عن مجمل ما تمثله مواقفه في اطار لحظته التاريخية وحضارته الغربية ، فهي مسائل من الممكن السكوت عنها!..

ولعله من المفيد هنا، ان نتوقف قليلا عند اجتزاءات هويدى من « ملاحظات اليوت حول تعريف الثقافة » .. لأنها تقدم نموذجا باهرا على اليات خطاب التحريض، وتوسله .. حتى بالخداع .. وعدم الامانة العلمية - وهو ابسط ما يقال فيما هو يسعى الى التكريس لأطروحاته المغلوطة.

ومع ان الدكتور شكرى عياد يحذرنا فى مقدمته لترجمة الكتاب من « .. أن صاحبه يلزم جانب الحذر في عرض ارائه..»(١٠) . وانه «جعل اسلوب الكتاب مزيجا من الجلال والطوباوية ، ونبرته نوعا من الهجوم الحذر ، الذى يحاول ان يهدم حصون العدو دون ان يكسب ارضا جديدة (١١) ..» ويحسن بالقارئ ان يتنبه من اول الامر الى ان كاتبنا يتنقل بين هذه المواقف الثلاث الموقف الجدلى والموقف الطوبوي والموقف الموضوعى التحليلى ، لتتضح قيمة الافكار فى كل حالة ، والأمر سهل عندما يخلص الكاتب لموقف من هذه المواقف ، ولكنه قد يمزج بينها ، فيكون على القارئ ان يتبين امتزاج الحقيقة الموضوعية ، والخطأ الناتج عن افتراض لا مبرر له في الفكرة الواحدة.. »(١٢).

ويستمر د. عياد فى مقدمته فى تسليط الضوء..« على امتزاج الحقيقة الموضوعية بالزعم الباطل فى افكار اليوت ، وهو بيانه لتاثير الاستعمار فى ثقافة الشعوب المستعمرة ، فانه لا يكاد يشير الي تخريب الاستعمار للثقافة الوطنية حتى يعود فيؤكد ان هذا التخريب « لا يدين الاستعمار نفسه بحال »!.. كانما يمكن الفصل بين الاستعمار وأثاره بهذه السهولة ، وكانما جريرة تخريب الثقافة الوطنية هى كل ما ارتكبه الاستعمار من سيئات - لو اريد احصاء سيئات الاستعمار - بل ان اليوت لا يكتفى بذلك حتى يهاجم اعداء الاستعمار ، مستنكرا « ان نقحم انفسنا (أى المستعمرين الغربيين) على مدنية اخرى، ونجهز افرادها بمبتكراتنا الميكانيكية ونظمنا فى الحكم والتعليم والقانون والطب والمالية ، ونوحى اليهم احتقار عاداتهم واتخاذ موقف مستنير من الخرافات الدينية - ثم نتركهم لينضجوا فى الخليط الذى اغليناه لهم ..(١٣).

... ثم يعقب د. عياد قائلا:-

« .. واليوت يعبر بهذه الافكار عن ايمانه الخاص ، وهو مزيج متناقض من الايمان بقدرة الارستقراطية والايمان بالخلاص المسيحى ، وهذا الايمان الخاص هو الذى يجعله يزج في جدله بمسلمات لا يلزم ان يسلمها له القارئ، بل يحسن به ان يقف منها دائما موقف الشك(١٤).

اردت من هذه الاستشهادات المطولة من مقدمة د. عياد ، التاكيد على نسبية الافكار التي يطرحها اليوت في كتابه ، ليس ذلك فحسب ، بل وعلى ما تحتويه من مغالطات فادحة ، ونظرات استعلائية ، تنبع من تصوره الخاص لارستقراطية ثقافية محافظة ولايمان مسيحي مسمط لا ينفتح على اديان الاخرين الا باعتبارها (خرافات دينية) !

وبرغم كل ما قد يؤخذ على الطروحات اليوت في كتابه من محافظة وتقليدية ثقافية الا ان الاساس في منهجه عند مناقشته للصلة بين الدين والثقافة .. هو اساس احتمالي لحد كبير .. قابل للنقد والنقض .. ولم يقصد اطلاقا الى هذا الحكم الجامع المانع الذي ابتسره ابتسارا الاستاذ هويدي .. وليس ادل على ذلك من قول اليوت بمنتهى الوضوح:

«ان ما حاولت التلويح به من نظرة الى الثقافة والدين لجد عسير بحيث لا احسبني ادركه انا نفسي الا لمحا .. ولا احسبني واقفا على جميع دلالاته..(١٥).

وهو يؤكد على قيمة اعادة النظر المستمرة في كل المسلمات .. بل ويربط بينها وبين التطور .. فيقول بوضوح:

« ولكن من سمات التطور - سواء اخذنا بوجهة النظر الدينية ام بوجهة النظر الثقافية - ظهور الشك : ولا اعني به - كما هو ظاهر الكفر او التحطيم (ولا من باب اولى - عدم الايمان الناتج) من الكسل العقلي. بل عادة فحص الادلة والقدرة على تأجيل الحكم .. فالشك سمة تمدن راق.»(١٦).

ولعل اليوت بعبارته الاخيرة تلك، يشير من طرف خفي الى حقيقة التباين الجوهري بين الفن والدين - اقول التباين وليس التعارض - وهو تباين قار في البنية العميقة لكل من الفن والدين ..لأن الفن يبدأ دائما من سؤال شاك .. سؤال يعيد تقليب ارض الفن نفسها من البداية الى النهاية.. بينما يمثل الدين قيم الثبات واليقين .. ولذلك فسؤال الفن دائما نسبي .. وجواب الدين مطلق ابدا .. ولذلك فالتعارض بينهما موهوم ومفتعل .. لانه سعي الى ان يحتل احدهما ارض الاخر ..ويستوعبه... ويستولي على املاكه .. وهو سعي مستحيل .. لن تكون له من نتيجة الا ان نخسر احدهما او كلاهما .. وانما هما نشاطان متكاملان .. يحققان معا الاتزان الروحي والانفعالي للانسان .. فاذا غاب الشك عن الفن .. إنتفى الفن .. بنفي سؤاله ، واذا غاب اليقين عن الدين .. إنتفى الدين بنفي جوابه .. ومحاولة احدهما احتلال ارض الاخر ، او فرض سطوته عليه .. محاولة عبثية ، مستحيلة .. لانه اذا كان احدهما (الفن) ممثلا للبشري والانساني والنسبي .. فالآخر (الدين) هو الممثل للإلهي والمقدس والمطلق .. وهما معا الجناحان اللذان يحلق بهما الانسان لتحقيق وجوده ، واثبات ذاته ، وادراك ماهيته ، ووعي عالمه ولعل بعض هذا ، هو ما قصد اليه ناقدنا الكبير د. شكري عياد في مقدمته .. ولكن هويدي اثر على طريقته في الاقتطاع والاجتزاء ان يحرف الكلم عن موضعه ليحرف المعنى بالتالي .. فما اقتطعه هويدي من كلام الدكتور عياد

يقول:« فكرة الارتباط بين الثقافة والدين .. وهى فكرة لا احسب ان احدا من الباحثين ينكرها ، أو يستطيع انكارهما..(١٧).

وهنا يعلق هويدي « .. لم يخطر على بال ناقدنا الكبير ان الامور يمكن ان تصل الى ما وصلناه الان! (١٨).

ولعلنا لو قرأنا عبارة د. عياد (على بعضها) بدون اجتزاءات واقتطاعات لفهمنا بالضبط طبيعة المنهج الابتساري المغرض وغير الامين عند هويدى.. العبارة كاملة تقول:

.. والفكرة الثانية هى فكرة الارتباط بين الثقافة والدين ، وهى فكرة لا احسب ان احدا من الباحثين ينكرها ، او يستطيع انكارها ، الا ان اليوت يؤكد هذا الارتباط تاكيدا يكاد يمحو الفرق بين الثقافة والدين أو يجعلهما مترادفين فى كثير من الاحيان ، وكلام اليوت فى هذا الموضوع - على عظم خطره - اشارات خالية من التحديد ، ويقرر هو نفسه « ان ما حاولت التلويح به من نظرة الى الثقافة والدين لجد عسير بحيث لا احسبنى ادركه انا نفسى الالمام ، ولا احسبنى واقفا على جميع دلالاته ، وهى ايضا نظرة تنطوى على خطر الوقوع فى الخطأ فى كل لحظة ، لعدم التنبه الى تغير فى المعنى الذى يكون لكلتا الكلمتين حين تقترنان على هذا النحو ، بصيرورتها الى معنى قد يكون لاحداهما بمفردها »... واهم من الخطر الذى يشير اليه اليوت ، خطر الاعتراف بالابهام واعطائه نفس المكانة التى نعطيها للمسلمات او القضايا الثابتة ، بحيث ناخذ فى البناء عليه والاستنتاج منه ، فكأننا نبنى على ارض لا نعرف مدى صلابتها ، أو اين الاجزاء الصلبة فيها ان كان ثمة مثل هذه الاجزاء..(١٩)

ولعل اهم ما نستخلصه من عبارة د. عياد - بل ومن كلام اليوت نفسه - هو الابتعاد عن الصيغ القطعية ، الحكمية ، النهائية .. والتحوط من ربط مندفع يمحو الفروق بين الثقافة والدين ، وتاكيده على ان اشارات اليوت بهذا الخصوص هى « اشارات خالية من التجديد » .. الى آخره.. وأظن ان الرسالة الكلية التى يحملها هذا الكلام في مجمله ، تختلف اختلافا تاما عن تلك التي اراد ان يحمله اياها الاستاذ هويدى عبر ابتساراته واعتسافاته!

٣- القناع الثالث - السخرية:

السمة الثالثة لهذا الخطاب التحريضى .. هى (السخرية) من خطاب (الاخر) ، بما يوحى للقارئ بملكيته التامة للحقيقة الغائبة عن هذا (الاخر) .. وبما يبرر - بالتالى - السخرية منه ، و(التريقة) على جهله .. وهى طريقة تضع خطاب هويدى - ابتداء - فوق قمة عالية بازاء خطابات الاخرين فهو لا يدخل الى مناقشة الاخر على ارض مشتركة من الندية والتكافؤ والموضوعية بحثا وسعيا الى الحقيقة .. بل هو يمتلك هذه الحقيقة - ابتداء وهو من موقعه (المتميز) (الاستعلائى) ذاك يحاول ان يكشف هذه الحقيقة الواضحة لهذا (الاخر) العاجز عن رؤيتها!!

وتتأكد هذه الخصيصة عبر استخدامه في خطابه لصيغ ظاهرها البراءة وباطنها السخرية والتحقير المعرض بالخصم الفكرى .. وسأورد بعض النماذج السريعة، معزولة عن سياقاتها .. نعم ... ولكنها دالة .. على هذا الحس الساخر المعرض بالخصوم..

-[.. ممن دأبوا على تقنيننا دروسا في ضرورة احترام الرأى الآخر!]

-[.. النائب الغلبان الذى استفزته بعض ممارسات اجهزة الثقافة..] (٢١)

-[.. رغم ذلك فان الناقد المحترم ابدى امتعاضه لفجاجة المشهد..](٢٢).

-[.. حتى اعادت طبعة فى العام الماضى هيئة الكتاب التابعة لوزارة الثقافة ضمن سلسلة ما سمى بالمواجهة والتنوير..](٢٣)

-[.. بينما خرج نفر من المزايدين يصرخون..](٢٤)

-[انهم يرفعون لافتات زائفة باسم التنوير والابداع ..](٢٥)

-[من تحت الصفر بدأنا .. حتى سطعت علينا انوار الحداثة فانتشلتنا من هوة البدائية والهمجية التى كنا فيها..] (٢٦)

-[.. بالنسبة لى على الاقل فقد كان كلام الاستاذ يسين بمثابة اكتشاف جديد للغاية لم تقع عليه عيناى من قبل فيما طالعت من كتابات الاولين والاخرين او المستشرقين والمستغربين ..](٢٧).

-[ادعاء الكاتب باننا اقتبسنا عن الغرب افكار الدستور وسيادة القانون والتعددية والجامعة المستقلة..](٢٨)

-[ليأذن لنا اولا ان نضيف الى معلوماته ..](٢٩).

[ثم اننا ننزهه كمثقف محترم عن تبسيط الحديث..](٣٠)

-[ولأن الكاتب من اقطاب المعسكر الاول فانه انطلق فى خطابه من اننا الافضل والارقى ، فنحن الذين نملك العقل المتفتح والقلب الكبير والادراك الواعى والمعرفة على اصولها .. أما انتم - الجنس الادنى فلا شئ عندكم يستحق الذكر بل فيكم كل النقائض والعبر..](٣١)

لاحظ سخريته بكلام فؤاد زكريا ، الذى لم يضعه طبعا بهذا الشكل الهزلى ..ولم يقصد به فى سياقه الاصلى الكامل هذا الفهم المبتسر والمجزوء كما اوضح د. زكريا ذلك بنفسه فى رده على فهم هويدى لماكتبت!

[..ان خطاب الكاتب يضطرنا الى التذكير ببعض البديهيات التى لا تخفى على أسوياء البشر .. ناهيك عن اهل العلم منهم..](٣٢)!!

علامات التعجب من عندنا طبعا .. لاحظ الاستعلاء والتعالى والسخرية والتعريض بالاخر ..وهو ما لاحظه د. فؤاد زكريا ووصفه (باسلوب التشنيع)

-[..كرس بيانه للدفاع عن القبيلة العلمانية منطلقا فى ذلك من عصبية لتلك القبيلة..](٣٣)

[الا انه كان صعبا على هؤلاء وهؤلاء الاعتراف بان الدنيا تغيرت ، وان ثمة بضاعة كسدت وانصرف عنها الناس ، حيث تجلى فى السوق جديد اقبل عليه الجميع بدرجات متفاوتة ، ازاء ذلك فان اصحاب الدكاكين القديمة ما برحوا يصرون على

عرض بضاعتهم القديمة بدلا من تعديلها واعادة النظر في مواصفاتها المرفوضة..](٣٤)

لاحظ ان جوهر مقال د. فؤاد زكريا (الثقافتان) لم يكن اكثر من حديث عن العقل والعقلانية .. تلك التي يسميها الاستاذ هويدى (البضاعة المرفوضة والكاسدة)!!

وهذه (السخرية) من خصومه الفكريين ، تبدو حتى فى عناوين معظم مقالاته .. ففى مقال اخير له اختار عنوانا جارحا يقول .اناس يريدون ان يفهموا !) .. معرضا طبعا بخصومه الذين لا يريدون ان يفهموا .. وطبعا الناس (الذين يريدون ان يفهموا) والذي يعير العلمانيين بهم هم (مجلس العلاقات الخارجية الامريكية) (والتى تؤثر الى حد كبير فى توجهات السياسة الخارجية الامريكية)(٣٥)!! .. والذين دعوا الاستاذ هويدى من اجل (ان يفهموا) ماذا يحدث فى العالم الاسلامى .. وقد بدا فخورا وسعيدا بهذه الدعوة ، بل واتخذها موضوعا (للمعايرة) كما المحنا وهل هناك من دليل على انهم (ناس بيفهموا) من دعوتهم للاستاذ هويدى .. طبعا نحن نسمح لانفسنا – ولو لمرة (من نفسنا) ان نستخدم اسلوب هويدى فى السخرية .. عله يقتنع برداءة هذا الاسلوب تهافته والغريب ان الاستاذ هويدى ، وقبل اسبوعين فقط من اعتباره (الامريكان) (ناسا بيفهموا) لدعوتهم اياه .. كان قد كتب مقالا بعنوان (هل نحن مفلسون حقا) ؟ يحذرنا فيه من الامريكان ومخاطرهم .. قال :

–[القاهرة تشهد اجتماعا مريبا لنفر من الخبراء الامريكيين والاسرائليين وممثلى بعض المؤسسات المالية الدولية .. يحاولون ترتيب اوراق مستقبلنا تحت اسم البحث عن ارضية مشتركة ...فقد نشر الاهرام حوارا مع الفريد اثرتون السفير الامريكي الاسبق فى القاهرة ، الذى يراس الان برنامجا ضخما فى واشنطن عنوانه « مبادرة للسلام والتعاون في الشرق الاوسط » اطلقته تلك المنظمة التى تحمل اسم البحث عن ارضية مشتركة ، وكان الحديث اول اشارة من نوعها الى اجتماع ذلك الفريق الذى يضم خمسين شخصا فى القاهرة ، وقد قرروا ان يمارسوا مهمتهم فى طى الكتمان ، وان يحجبوا اسماء المشاركين فى اجتماعات اللجان المتفرعة عن البرنامج ، التى فهمنا انها تغطى مجالات الاقتصاد والامن وحقوق الانسان والبيئة... وطبقا لما هو منشور ، فان هدف المشروع هو « خلق جو يمكن من تغيير شكل وطبيعة الصراعات فى العالم ، وقد سبق ان عملت المنظمة فى الاتحاد السوفيتي ، وبعد الذى حققته من « انجازات » هناك ، اتجهت الى الشرق الاوسط لكى تواصل « رسالتها » ..](٣٦)

والغريب ان ما حذرنا منه الاستاذ هويدى فى مقاله ذاك .. لم يكن اكثر من محاولة ناس (عاوزين يفهموا برضه) (وبالصدفة انهم امريكان برضه) .. وبالتالى فكل الفرق بين هؤلاء واولئك .. ان بتوع (العلاقات الخارجية الامريكية) تشرفوا بدعوته .. بينما لم يفعل بتوع (البحث عن ارضية مشتركة) ذلك .. فاستحق الاولون صفات الفهم والذكاء والاستنارة ... ونال

الثانون ما يستحقونه من الشك والاسترابة هل هناك تدليس وحربائية اكثر من ذلك؟!

على اى حال ..

اكتفى بهذا القدر من الاستشهادات من جملة ما كتبه الاستاذ هويدى - فى الفترة الاخيرة - ردا على خصومه .. للتأكيد - فى هذا الجزء من المقال - على ظاهرة السخرية من خصومه المفكرين .. ومن موقف إستعلائى ممتلك - ابتداء - (لكل الحقيقة) .. بما يشكل مدماكا رئيسيا من مداميك خطابه التحريضى فى جوهره.

٤- القناع الرابع - التحريض:

ثم اقف اخيرا عند اهم سمات هذا الخطاب التحريضى فى اقصى تجلياته، حينما يخلع عن نفسه اقنعة الموضوعية والعلم والحياد والتجرد، عبر توسله المشار اليه .. بالمغالطة .. والاجتزاء ... والسخرية .. الخ ليفصح عن (تحريضيته) بوضوح واضح. عبر صيغ تبدو في ظاهرها بريئة، ولكنها فى جوهرها الاعمق ليست اكثر من دعوة للعنف الفكرى، وتصفية الاخر وتهديده .. بدءا من اختياره لعناوين مقالاته ... وانتهاء بتكريسه لفهم يعمل على ادانة الاخر، والاشارة ذات المغزى اليه من طرف خفى .. تلك الاشارة التى لن تضل الوصول الى مترجميها فى الشارع الارهابى المصرى لتحويلها الى فعل دموى كما حدث مع فرج فوده ..

وفى هذا السياق..

فهو لا يتورع - مثلا - عن تسمية دفاع المثقفين عن حريتهم فى التعبير والابداع ازاء ما تتعرض له اعمالهم الفكرية والفنية والابداعية من مصادرة - شجبها رئيس الجمهورية نفسه - بالارهاب الفكرى .. ولا يتردد فى تسمية دفاعهم عن مقومات المجتمع المدنى ... وحرية الاعتقاد، والرأى ... والتعبير والنقد والتفكير .. التى كفلتها احكام الدستور المصرى بالارهاب العلمانى!

وهو لا يتصور الحرية الا باعتبارها اتاحة الفرصة للداعين لكبتها وكتمها والارتداد بنا الى العصور المظلمة ... كما فعل مع نائب الشعب الذى شن حملته الظالمة الظلامية على الثقافة .. فكتب - محذرا ومنذرا - من حملة المثقفين والمفكرين عليه داعيا:

«ان نفسح صدورنا له، مهما كان قدر الشطط فيه..»(٣٧)

واعتقد ان الرجل لم يكن فى حاجة لدعوة هويدى بانفساح الصدر، فقد قال كل ما يريد، وتحت قبة البرلمان، وعلى مرأى ومسمع من الشعب المصرى ... ولكن محاولات المثقفين للرد عليه فى الصحف والمجلات يسميها هويدى:

«تطرف علمانى يمارس الارهاب الفكرى عبر وسائل الاعلام..»(٣٨)

... فمن بالله ... الذى لا يفسح صدره إذن؟!

ولعل اقوى من عبروا عن دهشتهم البالغة ازاء البنية التحريضية القارة فى خطاب هويدى ان يكون الدكتور فؤاد زكريا الذى كتب يقول

[.. كان اول ما لفت نظرى فى المقال الطويل الذى كتبه الاستاذ فهمى هويدى بعنوان «بيان مغلوط ورسالة ملغومة» (الاهرام ٩٤/٢/١)، ردا على مقالى «الثقافتان» (الاهرام ٩٤/١/١٩)، هو وصفه مقالى بانه «بيان» وحرصه على تكرار هذا الوصف منذ عنوان مقاله حتى آخر سطر فيه، والذى اعلمه ان المفكرين المتواضعين من امثالى، الذين لا يحظون بمساحات كبيرة منتظمة فى جرائد كبرى، والذين يكفيهم ان ينشروا فى الصحف بعضا من افكارهم على فترات متباعدة، لا يمكن ان يكونوا من اصحاب «البيانات»، فالبيان يصدر مثلا، عن قائد انقلاب او ثورة، أو يصدر عن حزب طويل عريض، او مسئول هام فى السلطة، أو عن مجموعة متشابهة من الناس اجتمعوا على رأى واحد فى موضوع سياسى او ادبى او فنى وقرروا ان ينشروه على الملأ، اما كاتب هذه السطور فلا يملك صفة واحدة من تلك الصفات التى تؤهله لاصدار «بيان» فطوال حياته لم يكن، ولن يكون، من اهل السلطة، ولم ينضم الى حزب، ولم يجلس الى جماعة لكى يحرر منشورا يعبر عن افكار مشتركة، وانما هو كاتب منفرد، نشر مقالا «قد الكف» ولم كن يحلم حين فعل ذلك بأن يحصل مقاله الصغير على ترقية استثنائية كبرى، فيتحول بقدرة قادر الى «بيان»](٣٩)

وفؤاد زكريا هنا يشير الى جوهر ما حاولنا توضيحه فى هذا المقال كله، من «التحريضية» القارة فى خطاب هويدى.. وعقلية تقديم البلاغات المثيرة أو «البيانات» لمن يعنيهم الامر !!.. لستر العجز الواضح والفاضح فى مواجهة حجج وافكار خصومه الفكريين.. وهو ما اسماه السيد يسين فى تحليله لخطاب هويدى (بآليات الخطاب المراوغ).. هذه الآليات المتمثلة فى...

١- الهروب من التاريخ الى كلام مرسل عن امجاد الحضارة الاسلامية فى عصورها الزاهرة والتى هى ليست محل اى خلاف.

٢-استخدام المشابهة التاريخية بطريقة ظاهرة الخطأ.. فمن قال ان (الصحيفة) التى كتبت فى العهد النبوى ووصفت بانها (دستور المدنية) هى دستور حقا بالمعنى الحديث للمفهوم كما استخدمناه وهل تتضمن حقا- كأى دستور حقيقى- آلية محددة لانتقال السلطة، بالاضافة الى التحديد الدقيق للسلطات الثلاث التشريعية والقضائية والتنفيذية، واذا كانت الاجابة بنعم.. ترى ما هو سر الصراع الدموى على السلطة طوال اغلب مراحل التاريخ الاسلامى، وما هو تفسير الانقلابات السياسية المتابعة والتى اعتمدت على استخدام القوة والعنف والاغتيال؟

٣- الآلية الثالثة، وهي اخطر آلياته على وجه الاطلاق هى استخدام الفتوى فى تكفير الخصوم الفكريين سواء صدرت من مفتى معترف به او من مفتى هاو يصدر الفتاوى على هواه، ومثالها الفتوى التى اصدرها محمد عمارة ومفادها ان العلمانيين المسلمين الاتقياء الذين لا يؤمنون بمنطلقات الاسلام السياسى هم مشركون وجاهليون

وونثيون..](٤٠)

وفى نهاية مقالي الذي طال .. لا احد ينكر على الاستاذ هويدى حريته فى ان يقول ما يشاء ، على ان لايصادر على حق الاخرين فى نقده ونقضه .. وكما قال د. فؤاد زكريا بحق:

[.. وكل ما فى الامر اننا نود ان يظل الصراع قائما بين قوى «بشرية» لا تزعم احداها انها هى الناطقة بلسان السماء ، وعندما تحقق اهدافها فى الاستيلاء على الحكم ، تتقاتل باساليب تستنكرها الوحوش كما حدث فى افغانستان .. قلنا هذا وبحت اصواتنا فى تكراره ، ومع ذلك يظل الاستاذ هويدى طوال مقاله يستخدم تعبير «العلمانيين» بالمعنى الديماجوجي الذى يستفز به المحرض مشاعر العامة..](٤١)

ولكن السؤال هو .. هل يملك هويدى خيارا اخر؟! . هل من الممكن ان يكف حقا عن هذه الاساليب والصيغ التحريضية الخفية منها والمعلنة..والمدسوسة بذكاء مدمر فيثياب براقة خادعة من الموضوعية والعلمية والتجرد .. وما هى كذلك .. بما يشكل خطابا مختالا وخطيرا فى نتائجه لقطاعات عريضة من شبابنا .. لا اظن .. والا انهار خطابه كله!

.. ولعل خير ما نختم به هذا المقال ، هو تلك العبارة التى وردت فى مقال د. فؤاد زكريا، والتى نؤيده فيها كل التاييد .. والتى تؤكد صحة تحليلنا عبر هذ المقال كله للبنية التحريضية - فى جوهرها - لخطاب هويدى برمته .. يقول د. فؤاد زكريا:

[.. أما المسالة الاخرى ، والتى تدعو الى المزيد من العجب ، فهى ان كاتبنا الفاضل قد وصف مقالى بانه «رسالة ملغومة خلاصتها انه لا حل للتعصب الا بان يقف طرف على جثة الآخر!» ففى عباراتى «رسالة ملغومة» و«جثة الاخر» (اللتين تعمد ان يضع احداهما فى عنوان مقاله) نغمة تحريضية واضحة .. ولست اتصور ان كاتبا مثله ، على وعى تام بالاوضاع الراهنة فى مصر ، ويغيب عنه ما يمكن ان يترتب على تكرار هذه العبارات من نتائج ، ولست اتصور ايضا انه يجهل ما حدث في حالات سابقة ، فى اكثر من بلد عربى ، حين ترجم بعض المتطرفين امثال هذه «الالغام» المعنوية الى الغام حقيقية .. هذا بدوره امر كنت اتمنى ان يترفع عنه كاتبنا ، وان يفرق بين الخلاف الشريف فى الرأى والتحريض المكشوف.

والامر الذى يدعو الى العجب حقا هو ان كاتبنا قد تعمد ببساطة ان يقلب معني كلامى رأسا على عقب ،فاى قارئ حسن النية لن يجد فى هذا الكلام سوى دعوة الى الحوار ....

.. فهل هذا كلام شخص يريد ان «يقف احد الطرفين على جثة الاخر»؟ .. ومن منا صاحب «الرسالة الملغومة» ؟ .. وهل ينتمى تفسير الاستاذ هويدى لهذه العبارات الواضحة ..الى خلقى الصدق والامانة اللذين دعا اليهما الاسلام؟](٤٢)

واخيرا .. هل بقيت هناك حاجة لتعليق من أى نوع !

٩

هوامش واشارات

١- جمال الغيطاني - تلك الكتابة العربائية- أخبار الادب - ٩٤/١/١٦
٢- السيد يسين - ازمة العقل التقليدى - الاهرام - ٩٤/١/٣١
٣- فهمى هويدى - من يمارس الارهاب الفكرى - الاهرام- ٩٤/١/١١
٤- السيد يسين - خطاب التكفير فى مواجهة الحداثة - الاهرام - ٩٤/١/١٧
٥- المرجع السابق
٦- فهمى هويدى- هل نحن مفلسون حقا؟ - الاهرام - ٩٤/١/٢٥
٧- د. فؤاد زكريا - اقلام والغام- الاهرام- ٩٤/٢/٦
٨- المرجع السابق
٩- فهمى هويدى - من يمارس الارهاب الفكرى - الاهرام- ٩٤/١/٣١
١٠- ت. س. اليوت - ملاحظات نحو تعريف الثقافة - ترجمة الدكتور شكرى عياد - مراجعة عثمان نويه - المؤسسة المصرية العامة للتاليف والترجمة والطباعة والنشر - القاهرة - بدون تاريخ- ص ٢
١١- المرجع السابق- ص ٤
١٢- المرجع السابق- ص٤
١٣- المرجع السابق - ص ٦
١٤- المرجع السابق- ص٧
١٥- المرجع السابق-ص٣٥
١٦- المرجع السابق- ص ٢٣، ص٢٤
١٧- المرجع السابق - ص ٨
١٨- فهمى هويدى - من الدين والثقافة - الاهرام -٩٤/١/١٨
١٩- ت. س اليوت - ملاحظات نحو تعريف الثقافة - ص ٨، ص٩
٢٠- فهمى هويدى - من يمارس الارهاب الفكرى؟ - الاهرام - ٩٤/١/١١
٢١- المرجع السابق
٢٢- المرجع السابق
٢٣- فهمى هويدى -عن الدين والثقافة - الاهرام ٩٤/١/١٨
٢٤- المرجع السابق
٢٥- المرجع السابق
٢٦- المرجع السابق
٢٧- المرجع السابق
٢٨- المرجع السابق
٢٩- المرجع السابق
٣٠- المرجع السابق
٣١- فهمى هويدى- بيان مغلوط ورسالة ملغومة! - الاهرام- ٩٤/٢/١
٣٢- المرجع السابق
٣٣- المرجع السابق
٣٤- المرجع السابق
٣٥- فهمي هويدى- اناس يريدون ان يفهموا ! - الاهرام- ٩٤/٢/٨
٣٦- فهمى هويدى - هل نحن مفلسون حقا؟- الاهرام - ٩٤/١/٢٥
٣٧- فهمى هويدى - من يمارس الارهاب الفكرى؟ - الاهرام - ٩٤/١/١١
٣٨- المرجع السابق
٣٩- د. فؤاد زكريا - اقلام والغام- الاهرام -٩٤/٢/٦
٤٠- السيد يسين - ازمة العقل التقليدى - الاهرام - ٩٤/١/٣١
٤١- د. فؤاد زكريا - اقلام والغام- الاهرام - ٩٤/٢/٦
٤٢- المرجع السابق

الثقافتان

د. فؤاد زكريا

ليسمح لي القارئ أن أستعير عنوان هذا المقال من كاتب وعالم انجليزي أطلقه على محاضرة اصبحت مشهورة في أوساط المثقفين، وأن أنقله من سياقه الأصلي الى سياق مختلف كل الاختلاف، هو سياق الحياة الثقافية المصرية المعاصرة. ولاقل منذ البدء أن أي انسان يعالج شئون الثقافة المعاصرة في مصر، يرتكب خطأ كبيرا لو تحدث عن الثقافة، بصيغة المفرد، وتصور أن هناك ثقافة واحدة، ترعاها وزارة واحدة، ويبدعها وينشرها مجموعة المثقفين الذين تشيع اسماؤهم بدرجات متفاوتة، في أجهزة اعلامنا، فحقيقة الأمر هي أن مصر المعاصرة (ومعها العالم العربي والاسلامي كله في الواقع) موزعة بين ثقافتين لاتكاد تربط الواحدة بالاخرى الا أضعف الروابط. وأن هذه القسمة الثنائية الحادة لاتؤخذ عادة في الحسبان عندما تناقش أهم قضايانا الثقافية، وعلى رأسها قضايا التنوير والتقدم من جهة والتطرف والارهاب الفكري من جهة أخرى.

لقد كان كاتب هذه السطور من أسبق المشتغلين بالثقافة مشاركة في تجربة الحوار بين دعاة إبعاد الدين عن السياسة، ودعاء التوحيد بينهما، وعلى مدى سنوات طويلة، شاركت في

حوارات كثيرة، فى بلاد متعددة، حول هذا الموضوع، وشاهدت بنفسي كيف تم بالتدريج تحويل صفة «العلمانية»، التى تطلق على الدعوة الى الفصل بين الدين والسياسة من صفة محايدة لاتدل على أكثر من الوضع القائم بالفعل فى معظم البلاد الاسلامية وضمنها مصر، طوال القرن الاخير على الاقل، الى صفة قبيحة مخيفة لاينقص صاحبها سوى قرنين صغيرين على جانبى رأسه كيما يصبح شيطانا رجيما. وكلما مضيت قدما فى هذا النوع من الحوار، كانت تتضح لى الحقيقة التى أود أن أعرضها فى هذا المقال، وهى أن لدينا نوعين من الثقافة لاتكاد تكون هناك صلة بين أحدهما والآخر، ولست أجد للتمييز بين هاتين الثقافتين تسمية افضل من الثقافة المفتوحة والثقافة المغلقة.

أما اصحاب الثقافة المفتوحة، فهم فئات شديدة التباين، يمتد انتماؤهم من اقصى اليمين إلى اقصى اليسار، ولكنهم يشتركون جميعا فى الانفتاح على ثقافات العالم، وفى الايمان بجدوى الانتفاع من تجارب الغير، وفى النظر الى الماضى على أنه الجسر الموصل الى الحاضر، وعلى أنه واحد فقط من العناصر التى تسهم فى تشكيل المستقبل. ويتسم اصحاب «الثقافة المفتوحة» بانهم يعترفون بضرورة الاحتكام الى العقل، ويرون فيه مثلا أعلى ينبغى الاقتداء به حتى لدى أولئك الذين يعجزون احيانا عن تحقيقه فى الواقع. وثقافتهم، فى الغالب، مكتوبة ومقروءة أو مرئية بصورة عامة، تعتمد على الاطلاع وتوسيع نطاق المعرفة، مع نظرة نقدية الى المعلومات المكتسبة تسمح بالانتقاء منها وترفض قبولها على علاتها، وهم يؤمنون بمبدأ المحاولة والخطأ، وبأن العقل البشرى، وان ظل عاجزا امام امور كثيرة، قد حقق خلال مساره الطويل انجازات رائعة، ومازال امامه تحقيق انجازات اكبر واعظم.

وأما أصحاب الثقافة المغلقة، فانهم يؤمنون بثقافة اكتمل بناؤها الاساسى منذ أمد بعيد، ولم يعد أمام البشر بعد ذلك الا ممارسة بعض الاجتهادات التى لاتمس الاصول، وتدخل أساسا فى باب التطبيق، وهم ينظرون الى ثقافات الغير بارتياب شديد، ويؤمنون بأن هناك حقيقة واحدة، وبانهم هم ملاك هذه الحقيقة، وبأن كل ماعداها باطل، ومن هنا كان منهجهم تصديقيا فى المحل الأول، وكان استخدام العقل البشرى استخداما ابداعيا يدخل عندهم فى باب البدع المكروهه. بل أن معظمهم، برغم تأكيده الدائم أن الدين يحض على استعمال العقل يجد متعة فى الحط من شأن هذا العقل وكأنه لم يوهب للانسان الا لكى يستخدم على اضيق نطاق وكأن التوسع فى استخدامه مخالف لمشيئة خالقه. وثقافة هؤلاء فى الغالب الاعم، سماعية شفاهية، يتم تلقينها من فم المرسل الى أذن المتلقى، دون أن

تعترضها- فيما بين هذا وذاك- أية حواجز نقدية. واطارهم الفكرى ينتمى فى اساسه الى الماضى، بل انه ليكفى احدهم أن يرجع الى طريقة «السلف الصالح» فى حل مشكلة ما، أو مواجهة موقف معين، لكى يقتنع تماما بأن هذه الطريقة هى المثلى حتى فى وقتنا الراهن، بغض النظر كلية عن الفارق بين الوضعين فى الزمن وفى التجارب وفى السياق الحضارى.

هذا الاختلاف الحاد بين الثقافة المفتوحة والثقافة المغلقة اقنعنى بأن مجتمعنا منقسم انقساما لايقل حدة بين جماعتين لاتقوم بينهما جسور ولاتجمعهما صلة تذكر. ويكفى أن أعترف بأننى، بعد كل ماأجريته من حوارات وماشتبكت فيه من خلافات، قد توصلت فى النهاية الى أن هذا الجهد كله لم يكن وراءه طائل. فقد كنت، بما اعتدته من احتكام الى العقل والمنطق، أعرض حججا اتصور أنها شديدة الاقناع على اناس لايكترثون أصلا بعملية الاقتناع العقلى. وكان يكفى، بعد حوار طويل يلجأ فيه المرء الى كل ماكتسبه من خبرات عقلية، أن يقوم بين الحاضرين مهيج يرفع صوته بطريقة خطابية يلقى بها كلاما انشائيا لاقيمة له فى ميزان العقل، حتى يمحو تماما تأثير كل ماجهدت نفسى فيه. كان الجمهور فى تلك الحوارات، «مغلقا» أمام تأثيرى وتأثير أمثالى: فله ثقافته الخاصة التى لاتريد من حيث المبدأ أن تنفتح على نوع الثقافة الذى أمثله. ولهذا الجمهور معلموه وموجهوه الذين لايرضى عنهم بديلا، والذين يربونه منذ البدء على الايتلقى المعرفة الا من المصادر التى يحددونها له، ويحذرونه اقوى تحذير من الاطلاع على شئ مما يقوله شياطين الغرب أو «أذنابهم» من العلمانيين. وأولى مهام هؤلاء الموجهين هى اخماد الحس النقدى لدى مريديهم فهم يعودونهم منذ البدء على الا يتساءلوا: هل هذا الخبر، الذى يرويه واحد من معلمينا، صحيح أم باطل؟ وهل حدثت الواقعة التى يحكى عنها فعلا؟ وهل هذا الاقتباس المنسوب الى كاتب من أعدائنا، صحيح النسبة اليه، ولم يشوه أو ينتزع من سياقه؟ هذه كلها اسئلة غير واردة، لأن روح التصديق تنتزع من صاحب «الثقافة المغلقة» كل قدرة على التحقق والاختبار والتدقيق، وهكذا يندفع بعاطفة جارفة، لا أثر فيها للعقل الناقد، وراء التيار الذى يراد منه أن يسايره.

ان لدينا جيلا كاملا من الشباب أغلق على نفسه النوافذ والأبواب واحتمى وراء الجدران المصمتة لثقافة لاتعرف الا نفسها، هذا الجيل لايكتفى بمعارضة الثقافة المفتوحة، بل يرفض أن يتعرف عليها، ولايعطى نفسه فرصة ولو ضئيلة للاطلاع على طرف منها. وهكذا فاننا، نحن اصحاب «الثقافة المفتوحة» نكتب فى الصحف والمجلات، ونعقد الندوات والمناظرات، ونلقى المحاضرات

ونحضر المؤتمرات، ظانين اننا نسهم بذلك فى تنوير مجتمعنا. وربما اسرفنا فى التفاؤل فاعتقدنا إننا نقنع بحججنا بعضا من المنتمين الى الطرف الآخر، ولكن حقيقة الأمر هى أننا، فى هذا النشاط لانخاطب الا انفسنا. ولانؤثر الا فيمن هم مقتنعون أصلا باتجاهاتنا الفكرية. أما اصحاب الثقافة المغلقة، وهم الهدف الحقيقى لنشاطنا، فلا يصل إليهم حرف واحد مما نقول، واذا وصل فإنه لايؤدى وظيفته فى النفاذ الى رؤوسهم، لأن القلاع المنيعة لثقافتهم المغلقة على نفسها تصد أية مؤثرات تأتى من خارج الأسوار.

ان الثقافة المغلقة تشعر، يوما بعد يوم، بمزيد من القوة اذ ترى جموعا متزايدة من الجماهير تنضم الى صفوفها، بدءا بالشباب ووصولا الى المهنيين الذين بلغوا من العلم مرتبة عالية. غير أن الثقافة المفتوحة تعلم جيدا أنها تسير مع التيار العريق للحضارة البشرية وأن رؤية المشكلة من منظور عالمى، وفى ضوء المسار المستقبلى للتاريخ الانسانى الشامل، لابد أن تكشف عن عزلة رهيبة ستصيب الثقافة المغلقة لامحالة، وتلحق بها، على المدى الطويل، هزائم مؤكدة، مهما كان نصيبها، على المستوى المحلى وفى المدى القصير، من الانتصارات. فالزمن، ببساطة شديدة لايعمل لصالحها.

ويبقى بعد ذلك أهم الأسئلة جميعا: هل هاتان الثقافتان تعبران عن الشعب المصرى بأكمله؟ وهل لايخرج أحد فى شعبنا عن هذا التصنيف الثنائى؟ فى رأيى أن الاجابة بالنفى القاطع، فهناك تلك الفئة من المثقفين الذين يجمعون طرفا من الثقافتين والذين اصطلح على تسميتهم بالمتدينين المستنيرين. واذا كان لهذه الفئة تأثير اعلامى واسع، فان هذا التأثير غير متناسب مع حجمها الضئيل، وهى- على أية حال- لن تكون صاحبة الكلمة المسموعة عندما تحين ساعة المواجهة.

ولكن الأهم من ذلك تلك الكتلة الهائلة من الشعب المصرى، التى لاتنتسب الى هذه الثقافة أو تلك. انها تلك الكتلة المحايدة. التى لم تكون رأيها بعد، أولاتسمح لها الظروف بتكوين رأى، والتى قد تكون قابلة للانضمام الى هذه الثقافة أو تلك ولكن ظروف المعيشة والتعليم والبحث عن الرزق لم تتح لها اتخاذ موقف محدد المعالم.

هذه الكتلة الضخمة هى الميدان الحقيقى للمعركة، لأن كلا من الثقافتين تسعى الى ضمها، وإن كانت فرص الثقافة المغلقة فى هذا الصدد أقوى حتى الآن. ولاسبيل فى رأيى لحسم هذه المعركة فى الاتجاه الذى يخدم مستقبل بلادنا إلا إذا حدث إنقلاب شامل فى سياستنا الاعلامية، وخاصة

مايتعلق منها بأخطر الاجهزة جميعا، أعنى التليفزيون. ولابد أن أؤكد فى هذا الصدد اننى لاأدعو الى حرمان أصحاب الثقافة المغلقة من التعبير عن انفسهم فى هذا الجهاز الاعلامى الجبار، بل اننى أدعو، على عكس ذلك، الى ضمان حرية التعبير كاملة امام ممثلى الثقافتين، حتى تستطيع الكتلة الكبيرة التى لم تلتزم بعد أن تقيم اختيارها على أساس سليم. ولايخالجنى أدنى شك فى أنه لو اتيحت لاهم ممثلى هاتين الثقافتين فرصة ابداء الرأى وعرض برامجهما ورؤيتهما للمستقبل بحرية كاملة، فستكون النتيجة لصالح القوى الساعية الى أن يكون لنا موطئ قدم فى عالم القرن الحادى والعشرين.

المهم فى الأمر أن هناك امكانات هائلة لايجاد تنسيق من نوع جديد بين الثقافة والاعلام. يكسر القطيعة الحالية ويغير الوضع الراهن الذى توجد فيه ثقافة بلا اعلام، أعنى ثقافة لاتستطيع أن تنتشر نفسها على اوسع نطاق، واعلام بلا ثقافة، أعنى اعلاما ينحاز بصورة واضحة الى صف السطحية والتفاهة. فالتهديدات الماثلة امامنا أخطر من أن تسمح لنا بتخصيص أهم جهاز اعلامى فى العالم المعاصر لأمور لاتمس من حياتنا الا القشور، فى الوقت الذى نعلم فيه جميعا أنه قادر على أداء اهم الأدوار فى المعركة التى نخوضها من أجل الحفاظ على البقية الباقية من عقل مصر.

الأهرام ١٩/١/١٩٩٤

منشور لمنع الفلسفة

من الخليفة المنصور إلى المسلمين

لما نفي ابن رشد إلى اليسانة أذاع المنصور خليفة الأندلس فى ذلك الوقت هذا المنشور التالى بين سكان الأندلس ينهاهم فيه عن الاشتغال بالفلسفة. وهذا نص المنشور بحروفه:

«قد كان فى سالف الدهر قومٌ خاضوا فى بحور الأوهام وأقر لهم عوامهم بشفوف عليهم فى الأفهام، حيث لاداعى يدعو إلى الحى القيوم ولا حاكم يفصل بين المشكوك فيه والمعلوم. فخلدوا فى العالم صحفا مالها من خلاق. مسودة المعانى والأوراق. بعدها من الشريعة بعد المشرقين. وتباينها تباين الثقلين. يؤمنون أن العقل ميزانها والحق برهانها. وهم يتشعبون فى القضية الواحدة فرقا. ويسيرون فيها شواكل وطرفا. ذلكم بأن الله خلقهم للنار. وبعمل أهل النار يعملون. ليحملوا أوزارهم كاملة يوم القيامة ومن أوزار الذين يضلونهم بغير علم. ألا ساء ما يزرون. ونشأ منهم فى هذه السمحة البيضاء شياطين أنس يخادعون الله والذين آمنوا ومايخادعون إلا أنفسهم ومايشعرون. يوحى بعضهم إلى بعض خوف القول غرورا ولو شاء

عن كتاب «حرية الفكر-١» لسلامة موسى، سلسلة كتب «التنوير»، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٣

ربك مافعلوه. فذرهم ومايفترون فكانوا عليها أضر من أهل الكتاب. وأبعد عن الرجعة إلى الله المآب. لأن الكتابى يجتهد في ضلال ويجد فى كلال. وهؤلاء جهدهم التعطيل. وقصارهم التمويه والتخييل. دبت عقاربهم فى الآفاق برهة من الزمان إلى أن أطلعنا الله سبحانه منهم على رجال كان الدهر قدمنا لهم على شدة حروبهم وعفا عنهم سنين على كثرة ذنوبهم وما أملي لهم إلا ليزدادوا اثما. وما أمهلوا إلا ليأخذهم الله الذى لا إله إلا هو وسع كل شئ علما. ومازلنا وصل الله كرامتكم نذكرهم على مقدار ظننا فيهم وندعوهم على بصيرة إلى مايقربهم إلى الله سبحانه ويدنيهم.فلما أراد الله فضيحة عمايتهم وكشف غوايتهم وقف لبعضهم على كتب مسطورة فى الضلال. موجبة أخذ كتاب صاحبها بالشمال. ظاهرها موشح بكتاب الله. وباطنها مصرح بالأعراض عن الله. لبس منها الإيمان بالظلم. وجىء منها بالحرب الزبون فى صورة السلم. مزلة للأقدام. وهم يدب فى باطن الإسلام. أسياف أهل الصليب دونها مفلولة. وأيديهم عما يناله هؤلاء مغلولة..فإنهم يوافقون الأمة فى ظاهرها وزيهم ولسانهم. ويخالفونها بباطنهم وغيهم وبهتانهم. فلما وقفنا منهم على ما هو قذى فى جفن الدين. ونكتة سوداء في صفحة النور المبين. نبذناهم فى الله كما أنا نحب المؤمنين فى الله. وقلنا اللهم إن دينك هو الحق اليقين وعبادك هم الموصوفون بالمتقين. وهؤلاء قد صدفوا عن آياتك وعميت أبصارهم وبصائرهم عن بيناتك، فباعد أسفارهم، وألحق بهم أشياعهم حيث كانوا وأنصارهم. ولم يكن بينهم إلا قليل وبين الإلجام بالسيف فى مجال ألسنتهم. والايقاظ بحدة من غفلتهم وسنتهم. ولكنهم وقفوا بموقف الخزى والهون. ثم طردوا عن رحمة الله ولو ردوا لعادوا لما نهوا عنه وأنهم لكاذبون فاحذروا وفقكم الله هذه الشرذمة على الايمان حذركم من السموم فى الأبدان.. من عثر له على كتاب من كتبهم فجزاءوة النار التى بها يعذب أربابه.وإليها يكون مآل مؤلفه وقارئه ومآبه.. ومتى عثر منهم على مجد فى غلوائه. عمن سبيل استقامته واهتدائه فليعاجل فيه بالتثقيف والتعريف. ولاتركنوا إلى الذين ظلموا فتمسكم النار وما لكم من دون الله من أولياء ثم لاتنصرون. أولئك الذي حبطت أعمالهم. أولئك الذين ليس لهم فى الآخرة إلا النار وحبط ماصنعوا فيها وباطل ما كانوا يعملون. والله تعالى يطهر من دنس الملحدين اصقاعكم ويكتب فى صحائف الأبرار تضافركم على الحق واجتماعكم أنه لمنعم كريم».

وقضت الأقدار أن ينهزم ابن رشد وأن تنهزم معه الفلسفة فى الأندلس. ولكن لنا أن نتساءل: هل كان ينقرض المسلمون من الأندلس لو أن الناس كانوا أحرارا في تفكيرهم يتطورون ولايجمدون؟.

بيان

الحداثة تستهدف تدمير الوجود العربي

اسماعيل عقاب

«مقدم إلى المؤتمر العلمي لجامعة المنيا» ١٨/١٢-٢٢/١٢/٩٣

يبدو أن منابع الإبداع والاستكشاف قد جفت، وأن القدرة على الفعل والعطاء قد خارت، وبدأت فرق التخريب تزحف، لتقضي على ميراثنا، وحصادنا القديم، والفرسان ما عاد لهم كر.

إن الكوارث حينما تقع في مكان ما يتغير شكل، وخصائص الحياة في هذا المكان، ومن مظاهر ذلك:

التغير البشرى، فنرى البعض ينزح، والبعض يتشبث، وذلك تحت تأثير الظروف النفسية والاجتماعية، والاقتصادية، وفئة ثالثة تنجذب من خارج المكان إليه، لأن حياتها لاتنشط إلا في أزمنة الكوارث إلى جانب ما يتطفل وينمو في أنواع أخرى، ليتشكل صراع بين ما هو داخل المكان بما يحمله من قدرات تدميرية وتخريبية زاحفة، وما هو خارجه بما يتسلح من قدرات على المواجهة، وإيمان بشرعية بقائه، وتقدير لمسئوليته الإنسانية.

والراصد لواقعنا الثقافي يجد أن هناك من يلتزمون الصمت ولهم تبريراتهم المتعددة ومن يتشاغلون عن الثقافة العربية بأمور أخرى، وبرصدة تفصيلية، نجد أن البعض من الأدباء قد تحولوا عن الإبداع إلى النقد والتنظير. أما النقاد، فبعد أن عجزوا عن استنبات نظريات نقدية من تربة إبداعنا الأصيلة الخصبة قد تباينت طرائقهم.

لنقف عند هؤلاء الذين يروجون لكل ما تدفعه معامل الغرب من أفكار ونظريات ونسوا أو تناسوا هؤلاء وهؤلاء أن العقل الجمعي ينشحن من إفرازاتهم والتي كثيرا ما تكون غير صحية.

***

وأخطر ما يواجه حاضرنا وماضينا ومستقبلنا الآن هو مايسمى بالحداثة وإنني هنا لست في مواجهة الحداثيين أو الحداثة كنظرية في النقد والإبداع إنني مؤمن تماما بان لكل عصر إبداعاته التي تتشكل طبقا لظروفه تمشيا مع طبيعة التطور، وإنني أؤمن بأن الإبداع العظيم الخالد هو الذي يستوغل في وجدان وعقل الجماهير العريضة.

ومهما حالف أي إبداع خط من التنظير والإعلام، لن تتحقق له العظمة والخلود إلا إذا تدفق -وأبديا- في شرايين الأمة.

إنني هنا في مواجهة الحداثة كمذهب فكري، وماحداثة الإبداع والنقد إلا محور من محاور هذا المذهب.

إن الحداثة -كما تبدو لي- مادة هيرونية تم تجهيزها في المعامل الغربية لترويجها في بلادنا مستهدفة العقل العربي لإبادة مكوناته الفكرية والثقافية والدينية مدمرة خلايا الاستكشاف والإبداع.

***

إن العلاقات الدبلوماسية التي تربطنا بدول الغرب وما توحي لنا به من تقارب وتفاهم، لايمكن أن تفقدنا قوة التأمل والإدراك، فكواليس السياسة مليئة بالعجائب والمتناقضات.

لقد استخدم الغرب ضدنا وسائل التدمير العسكري في سيناء والجولان وليبيا والعراق والصومال وغيرها، وأثبتت التجربة أن التدمير العسكري لايدمر الشعوب، ولجأ إلى وسائل التجويع والتدمير الاقتصادي وأثبتت التجربة أيضا عدم جدواها، كما أن الممارسات السياسية بإشعال الفتنة بين الأنظمة والشعوب العربية لم تحقق لهم هدفا، فكان لابد من توصل خبرائهم إلى اكتشاف جديد وحاسم.

فكانت الحداثة..!!

لست واهما أو مغاليا حينما أقول: إن للحداثة تنظيما لايقل خطورة عن تلك التنظيمات الخارجة على القوانين والأعراف الإنسانية، وحتى أؤكد ذلك، أسوق بعض مفاهيم هذا المذهب، وأهدافه منسوبة إلى أمرائها العرب!!.

فمن المستقبل الذي تبشرنا به الحداثة يقول كمال أبو ديب« مستقبل خلمي حنيني لا ملامح له »ويلخص مفهوم الحداثة قائلا: «إنها انقطاع معرفي »، ذلك أن مصادرها المعرفية لاتكمن في المصادر المعرفية للتراث أو في اللغة المؤسساتية، والفكر الديني، وكون الله مركز الوجود »، ليصل إلى الدعوة إلى الإكتشاف أن الإنسان هو مركز الكون، ويتم هذا الاكتشاف -كما يقول- بدإ يهام اللاوعي، وانشحانه بالرغبات المكبوتة، والشهوة المقموعة، ثم اكتشاف الإنسان ومركزيته في الوجود بانهيار السلطة الإلهية المطلقة، ولامشروعية السلطة السياسية المطلقة ».

ويوضح موقف الحداثة من اللغة فيقول: «الحداثة لاترى موت اللغة فقط، بل تراها لغة مكدسة محشوة بالسلطة» ويوضح شكل اللغة الجديدة «بعد تفجير اللغة الحاضرة، والتجريب المنهك بحثا عن لغة جديدة. لغة إلغازية تبتعد عن اللغة الجماعية».

بهذا يكشف أبو ديب -بشكل واضح وصريح- أن الحداثة تستهدف إبادة التراث، وتدمير اللغة العربية، والخروج على السلطة الدينية.

ويعرف زعيم التنظيم الحداثي، «أدونيس» الحداثة بأنها «تجاوز الواقع أو اللاعقلانية، أي الثورة على قوانين المعرفة العقلية وعلى المنطق والشريعة من حيث هي أحكام تقليدية تعنى بالظاهر هذه الثورة تعنى بالتوكيد على الباطن، وتعنى بالخلاص من المقدس، والمحرم وإباحة كل شيء».

ويقول: «لايمكن أن تنهض الحياة العربية، ويبدع الإنسان العربى إذا لم تتهدم البنية السائدة للفكر العربى، وإلا إذا تخلص من المبنى الدينى التقليدى الاتباعى»

وهنا نرى أدونيس قد أوجز وأفصح عن إباحة الحداثة لكل شيء وعرف لنا الثابت المستهدف والمتحول الذى يدفعنا إليه، ويطبق ذلك شعرا فى قصيدته «لغة الخطيئة التى التقط منها هذه التعبيرات

«أحرق ميراثى...،
أعبر فوق الله والشيطان...،
أعبر فى كتابى...»

ودخلت الحداثة فى مرحلة التطبيق الفعلي، وبدأت مظاهر هذا التطبيق.

وأهم هذه المظاهر تلك الدعوة الغريبة لحرية الإبداع فالمبدع مفطور على الحرية، وفى فترات القهر السياسى لم يتوقف مبدع أصيل عن الإبداع، فإما أن يلوذ بالرمز، وإما أن يصطدم مباشرة، وهو قانع تماما بأن حريته مرهونة بحروفه.

وبدون تملق أو مداهنة نحن- الأدباء نعيش الآن فى مناخ يتسم بالحرية إلى حد كبير، والنقد والخلاف مع السلطة- وهى المانحة والمانعة للحرية- مطروحان على صفحات الصحف المعارضة، والحكومية ولم نشهد تلك الدعوة المشبوهة فى فترات القهر السياسي.. إذن ما القيود التى يطالبون بالتحرر منها ؟!.

إذن هى ليست الحرية السياسية.. ولكنها الدعوة إلى التخلص من السلطة الدينية، وذلك المبنى الدينى التقليدى الاتباعى كما قال أدونيس.

إنها الخلاص من المقدس والمحرم. كما قال أبو ديب، إنها تدمير القداسة ومقارفة الخطيئة!!

وتوالت مظاهر تطبيق الحداثة فى تلك النصوص التى تنشر، وتقرأ والتى تعمدت الخروج على قواعد اللغة العربية، وتهجين عباراتها، وتجريدها من المعنى لنسقط جميعا فى دائرة اللافهم، وتفريغ مفرداتها من دلالاتها المتجذرة فى عقولنا من آلاف السنين، وبذلك تفقد اللغة العربية -كواحدة من مقومات وجودنا العربى- قيمتها فى التوصيل والتواصل والفهم والتفاهم، إلى جانب ماتقارفه

تلك النصوص من انتهاك للمقدس والمحرم، ليتحقق ما قاله أبو ديب، وما قصيدة النثر فى مفهومهم إلا وسيلة من الوسائل.

وأتساءل

هل يجهل النقاد هذا الخطأ الاصطلاحى فى هذه التسمية؟!

إذن لماذا هذا المصطلح؟.

إن كلمة «شعر» قد اكتسبت دلالتها من هذا التراث الشعرى العربى الممتد منذ مئات السنين.

والشعر من مقومات وجودنا الثقافى العربى، وهذا المصطلح المغلوط سيفقد كلمة «شعر» دلالتها تدريجيا لتكتسب دلالة أخرى من خلال تلك النصوص الجديدة التى تتفق مع ماترمى إليه الحداثة.

والقضية -لمن لايعلمون- ليست قضية تحديث فى الأدب، وليست قضية الصراع الطبيعى بين الأشكال الفنية القديمة والجديدة، ولكن القضية أن اللغة العربية بفصاحتها، وبلاغتها، وآدابها، من مقومات وجودنا العربى، والعقيدة — بمقدساتها وقيمها- لمن مقومات وجودنا العربى، والتراث العربى من مقومات وجودنا العربى، والحداثة تستهدف تدمير هذا الوجود

وإذا ما تحقق ذلك، وأصبحنا شعبا بلا تراث، بلا لغة، بلا مقدسات.

فإنه سيكون كما يبغى الغرب له أن يكون

إنها الهيمنة الكاملة على كل المقدسات..

إن شعبنا قد اشتدت عليه الأزمة، تنضب موارد الانتاج والرزق، تتفشى الأمراض الاجتماعية، وتتلوث البيئة ،والمشاعر وأنتم!

أين أنتم ياضمير الأمة؟!

قد لايكون القرار السياسى صائبا، وقد لايكون القرار العسكرى صائبا، ولكن التجارب أثبتت إمكانية إصلاح آثارهما، لكن إذا غفت ضمائركم أنتم، وتشابهت عليكم الأحداث وضلت رؤاكم فـ «إنه الموت ولاشىء خلافه

رب جيل يفتديه جيلنا
رب جيل كان أولي بالخلافة»
والله من وراء القصد

وثيقة

بلاغ

حتى لايكون ظَلَمة مقدسون

عباس محمد مالكى

بلاغ وقضية: من عباس محمد مالكى

ضد: عمر حسن أحمد البشير وجهاز الأمن ومن شارك فى الأمر من أعضاء الحكومة الحالية

الموضوع: مصادرة كتاب «حرية العقل والفكر والعقيدة فى الاسلام: تصحيح» من دار النشر والتوزيع جامعة الخرطوم

السيد وزير العدل والنائب العام

تحية طيبة وبعد

إن تحقيق العدل، وسيلته الضمير الحى الشجاع والفعل المستنير، وهو يبدأ بالنفس، بقيادتها ومحاسبتها. وفساد الضمير والعقل والنفس يتجلى فى فعل المرء ومسلكه. وأنا أعلم أن لديك ضميرا وعقلا، أثق بهما إلى أن أرى منك ما يذهب بهذه الثقة، لذا أكتب إليك رغم علمى بأنك جزء من حكومة عمر حسن أحمد البشير الذي أريد أن أقاضيه باعتباره مسئولا على رأس الحكومة الحالية وأقاضى جهاز أمن حكومته الذى صادر تعسفا من دار النشر جامعة الخرطوم كتابى:

خرية العقل والفكر والإرادة والعقيدة فى الإسلام: تصحيح.

وهى ليست فقط مصادرة لكتاب، بل

هى مصادرة للعقل والفكر والإرادة والعقيدة فى الإسلام واعتداء وظلم يأباهما العدل والاسلام والعقل والضمير الحي المستنير، وهي اعتداء صريح وجائر علي شخصى وما أملك وعلى حرية العقل والفكر والإرادة والعقيدة فى الإسلام، وحريتى فى هذا الصدد.

لقد ظل هذا الكتاب بالمكتبات فى كل أنحاء السودان وخارجه وتحت التوزيع منذ عام ١٩٨٥م لم أصادر حق أحد فى انتقاده ولم أكن سلطة يخشى الجبناء دباباتها ومدافعها ولم ينتقده أحد ولو كان فيه ثغرة لانتقاده على أساس من العقل والمنطق لانتقاده الكثيرون ولانتقده هؤلاء الذين صادروه اليوم فى يناير ١٩٩١م لاعلى أساس عقلى ومنطقى بل على أساس الجهل والهوى والمصالح الذاتية الدنيا وهى زائلة وهم زائلون ويبقى الحق والضمير والخير والجمال ويوم آخر تحاسب فيه كل نفس على ما فعلت من خير أو شر،ويبقى حق الضعيف والمظلوم، إن افتقده هنا فى الدنيا يأخذه هناك من عالم عادل.

وقد كانت هناك عشرات الصحف اليومية والمجلات الإسبوعية وغيرها وكانت هناك إمكانيات طباعة النقد فى كتاب أو التعبير عنه من خلال الإذاعة أو التليفزيون وهى تبث يوميا.

إن مصادرة هذا الكتاب وفى هذا الوقت بالذات له دلالات خطيرة، فقد جاءت هذه المصادرة بعد إعلان التوجه لتطبيق الشريعةالإسلامية، فهى إذن مصادرة بنيت على أساس ذلك الإعلان وعلى أساس الإسلام. وذلك أمر خطير فالشريعة الإسلامية ليست اعتداء مظلما وجهلا وهوى، وليس الإسلام دين اعتداء وظلم وجهل وهوى، وذلك ما يحاربه الكتاب المصادر الذي بنى علي أساس القرآن والعقل والمنطق والضمير الحق. لقد جعل خصوم الكتاب وما تضمنه من انفسهم قضاة وسلطة وصادروه وذلك أمر يتنافى مع قواعد العدل ومع الإسلام.

إن تجاوز سلبيات التطبيق التى سادت في عهد نميري والتى تتحدثون عنها ويتحدث عنها عمر أحمد البشير وعن تجاوزها فى التطبيق المزمع، ذلك التجاوز لايمكن تحقيقه بنفس الفكر والنفوس أو الشخصيات التى أفرزت وارتكبت سلبيات التجربة السابقة ولايمكن تجاوزه بالجهل والهوى بل بالعلم والعقل المستنير والضمير الحى وبالعدل.

إن مصادرة هذا الكتاب وفى هذا الوقت هى ايذان وتعبير عن عهد من الظلم والجهل والاستبداد يريد به عمر أو بعض من يشاركونه فى الحكم وجهاز الأمن استعباد الناس وقد خلقوا وولدوا أحرار ليعيشوا أحرارا من ربقة البشر. وذلك باسم الاسلام وهو من مثل ذلك

بريء وهو ينفيه ويهدمه كما ينفي وجود الخالق، وليس الاسلام حكرا لأحد أو فئة لتسخره لمصالحها وأهدافها وجهلهاوإنما هولكل ضمير وعقل بشرى ولكل البشر عدلا وخيرا وضياء لاظلما وجهلا وظلاما.

إذا كان عمر وإذا كنتم تريدون تطبيق الشريعة الإسلامية حقا، يجب أن يعاد هذا الكتاب ليكون في متناول من يريد قراءته وأقرأوه وتفهموا مافيه فقد كان من بواعث كتابته تلك التجربة التى تتحدثون عن تجاوز سلبياتها. وإن كنتم تريدون تطبيق الشريعة الاسلامية حقا فلا تصدروا تشريعا أو قانونا ينص على حماية أو حصانة لأحد سواء كان رأس دولة أو وزيرا أو قاضيا أو موظف دولة فالإسلام لايعرف ولايعترف بإنسان فوق المحاسبة والمسئولية عن تصرفاته وعن ما يفعله.

إننى أطالب بالآتى:

١- فتح بلاغ ومقاضاة حسن أحمد البشير ومن شاركه فى الحكومة أو غيرها وجهاز أمن حكومته بإعتبار أن مصادرة هذا الكتاب هى اعتداء على شخصى وعلي شيء هو ملكى واعتداء على حرية العقل والفكر والإرادة والعقيدة فى الإسلام وعلى حريتى فى هذاالصدد.

٢- إعادة ذلك الكتاب للذاق التى صودر منها ليكون تحت التوزيع وفى متناول من يريد قراءته مع تقديم اعتذار كتابى لشخصى عن ما حدث وإصدار إعلان بالصحف وبقية أجهزة الإعلام يتضمن اعتذارا عن ماحدث بعد توضيح ماحدث لكى لايخشي على نفسه أو مصلحته من تناول أو وزع ذلك الكتاب خوفا من عمر أحمد البشير أو غيره أو خوفا من جهاز الأمن.

٣- إقالة من أصدر الأمر بمصادرة هذاالكتاب من الموقع الذى يشغله الآن وعدم السماح له بالعمل بأحد أجهزة الدولة.

٤- أن يتعهد عمر أحمد البشير كتابة بوضع ضوابط تمنع جهاز الأمن من التعدى على حريات وممتلكات وحقوق الناس، والمراجعة اليومية منه شخصيا لعمل هذه الأجهزة لحفظ ورد حقوق الناس قبل أن يطالبوا بها، ففى الناس من هو ضعيف ومن هو مرهب لايقوى على المطالبة.

٥- إزالة كل تشريع أو قانون قائم ينص على حصانة لرأس الدولة أو وزير أوقاض أو موظف بالدولة أو مؤسسة بها من المساءلة القانونية والمحاسبة والمعاقبة على تصرفاته وعدم إصدار قانون أو تشريع جديد يتضمن حصانة لمسئول بالحكومة، فذلك من جوهر وروح الاسلام والعدل، لكى لايكون هناك آلهة غير الله وظلمة مقدسون.وشكرا

عباس محمد مالكى

مرفقات: نسخة من الكتاب المصادر

محاضرة

المرأة فى المأثور الدينى و الأسطورة

د. سيد محمود القمنى

حريم وحرام

عندما نعتاد الأمر يتحول إلى بدهية، ولانلتفت الى تناقضه وهشاشة أسسه، وبمرور الوقت يصبح من أشد الأمور اختلافا بين الناس، بين من يدقق ويرفض منطق الاعتياد، وبين من اعتاده حتى اعتقد أنه بدهية.

ومن المعتاد، لكنه بالفعل ليس بذهيا، أن هناك متسلطا وهناك مقهور، وأن للمستغلين مصالح تستدعى تزييف وعى المضطهدين، بفتح الطاء ويشهد التاريخ أن أشد الأدوات مضاء بهذا السبيل هى الأدوات الإيمانية، التى تلعب على الوجدان العاطفى للمتدين، ومن ثم نراهم ينفقون بسخاء وذكاء، على وسطائهم المحترفين من كهنة ورجال دين، ينشرونهم فى كل مكان، يبثون الصبر، وينفثون السلوان، مبشرين بجزاء أيوب، يتتبعون أى تحرك واع

نص محاضرة ألقاها الباحث بدعوة من إتحاد النساء التقدمى، بمقر حزب التجمع ٩٣/١٢/٢٢

ضد تزييف وعى الناس، ينقضون على كل رأى أو سلوك أو حتى كلمة أو فكرة، فربما ثقبت الكلمة الجدار السميك للجهل المنشور، الذى يمنع المضطهد من الوعى بحاله وبوضعه فى المجتمع.

ولأن تطور المجتمع البشرى لم يصل بعد الى الوضع الإنسانى اللائق بكرامة الإنسان، فإن الظرف الاجتماعى الحالى لازال يسوغ القسمة الطبقية الصارخة بين الناس، طبقات، طوائف، أجناس، دائما هناك الأقوى والأضعف، المفترس والفريسة، القاهر والمقهور.

وربما أبرز نماذج تلك القسمة اللاإنسانية، وتشكل وصمة عار كبرى فى تاريخ البشرية، ذلك الذى حدث منذ استولى الذكر على مقدرات المجتمع البشرى، وأزاح الأنثى من البؤرة إلى الهامش، ليصوغ مجتمعا ذكوريا أسس لأبشع أنواع التفرقة العنصرية داخل الجنس الواحد، ففرق بين طرفى حياة لاتكتمل الحياة دون التقائهما جنسا وجسدا وروحا وتكاملا إنسانيا.

والتاريخ يؤكد أن الشرق كان هو المؤسس لذلك التقسيم العنصرى الطبقى فى آن معا، ولم يزل. ومن يومها تتعزى المرأة الشرقية بالصبر والسلوان الفقهى، وتبلسم جراحها بخطابات منبرية، تؤكد لها أنها فى مكان التكريم بين نساء العالمين، تتعزى صبرا فى عالم الأرض، وصبرا فى عالم السماوات، فى الدنيا وفى الآخرة. وإن أحسنت إيمانها وأحصنت فرجها وأمتعت زوجها وسيدها، دخلت يوم الدينونة ضمن حريم السيد المؤمن الذكر فى جنة رضوان ذلك الحريم الذى يبدأ أعداده من السبعين ليصل إلى الملايين فى بعض الأحاديث المنسوبة للنبى.

وإيمانها الذى سيعطيها تلك المنحة الخالدة لايحسن إلا بالطاعة الكاملة للرجل والخضوع له والتسليم الكامل لسيادته الغشوم فى دنيانا الفانية، حتى تضمن لها مكانا كفانية ضمن حريمة فى الآخرة أيضا.

والدارس للمرأة فى منظومة المأثور العربى، يجد ذلك المأثور يميز جنسيا وخلقيا بين الذكر والأنثى، فهو المخلوق الأول، وهى الثانى، بل هى منه قطعه، هو المخلوق لذاته، وهى المخلوقة له ومن أجله، ويلاحظ أن ذلك الاختلاف العضوى بين الذكر والأنثى، قد تحول فى مأثورنا من تكامل ضرورى لصنع الحياة، إلى امتياز خاص للرجل، مأثورنا يعيد وضع المرأة الى زمن حواء الأسطورى، زمن الخطيئة الأولى، ويمركز الشر كله حولها، فهى شيطان غواية لأنها رفيقة ابليس، المرأة لاتتحكم بشهواتها، ولاتكون مع رجل إلا وكان الشيطان ثالثهما. ويتاصل سوء الظن بها فى لاوعى الجماعة على أسس من الإيمان لأنها هى التى اغوت ادم، حتى

قصص الأنبياء تخبرنا أن نساء الأنبياء قد وقعن فى الخطيئة، إمـرأة لوط، امـرأة نوح، فى التوارة سارة امرأة ابراهيم، هاروت وماروت أغوتهما امرأة، ولدا آدم تقاتلا على امـرأة، فالمرأة تخضع للشهوة لا للعقل، ميولها للخيانة طبيعية ومن الطبيعى أن تخون فهى أحد أربعة لا أمان لها (مع المال والسلطان والدهر) فى الحديث (ولوطالت عشرتها). كل هذا دون أن نلتفت لحظة لفظاعة وضعها المجتمعى، ولالكم الخيانة الذكورية للمرأة، وللتاريخ كله.

وهكذا يؤسس موروثنا لتبخيس المرأة، فقد خلقت من ضلع أعوج، وناقصة عقل ودين، وشهادتها نصف شهادة الرجل، وميراثها نصف ميراث الرجل، وليس لها من الطلاق شئ، «ولو كنت أمرا أحدا أن يسجد لغير الله لأمرت المرأة أن تسجد لزوجها»، والكهنة رسل الشيطان والنساء مصايده، شل مستمر لشخصيتها، وإضعاف دائم لفاعليتها، ودفع دائم لها لتكون على الصورة التى يريدها الرجل، ليسقط عليها عدم براءته وشهوانيته ونقائصه، لتصبح مجرد جسد، غير مطلوب منها أن تفكر فهناك من يفكر بالنيابة عنها، مطلوب منها فقط أن تعطيه الراحة والمتعة، أن تكون مجرد متاع، ويترسخ المأثور داخلها هى حتى تؤمن هى ذاتها أنها مجرد فرج، وأنها لذلك حرمة وحرام، فتفرض المأثور على ذاتها فى شكل وسواس قهرى داخلى، يضع بينها وبين عالمها كل التحريمات حتى الصوت الذى هو عورة، لتحصل بذلك على رضا الزوج الذى هو رضا الرب، وتكتسب رضا الجماعة واحترامها، بحيث تتعايش مع الضغوط وألوان العقاب والاحتقار، المفترض احتراما، وتصبح أكثر أعضاء الأسرة والمجتمع تحملا للاضطهاد، فقط لتعيش فى وسط يترصدها ويعد عليها سكناتها، ومن ثم يصبح وضعها هذا فى المجتمع طبيعيا تماما، معتادا تماما، بدهيا تماما، لانلتفت إليه، ولانفكر فيه، إلا عندما نصادف امرأة وعت الأزمة، فتكسر فى وجوهنا عدم براءتنا بسلوك جديد ورأى جديد ومنطق جديد يخيفنا ويرعبنا، هنا فقط لن نفكر إلا فى هذا الانفلات وكيف نحجمه ونعاقبه، حتى لاتأخذ لحريتها مساحة من حريتنا، حتى نظل السادة، وحتى نجد دوما من نحمله أمراضنا الداخلية، من نحمله أيضا أوزارنا- دون أن نناقش ذلك الفرض الذى فرضه مأثور، هو فرز لمرحله تاريخية طال أمدها، دون أن نناقش مدى صدق الفرض ومدى اتساقه مع إنسانيتنا وماندعيه من رقى بشرى، ونظل نطلب المرأة النموذج، التى تظهر الخجل عندما تحادث الرجل، التى تكبت ميولها الطبيعية ولاتتذكر سوى كونها عورة، التى تعرف عن يقين أنها حرم، حرم

فلان، فهى حرام، بل الحرام ذاته، حرمة، مقدس لايجوز لمسه. وهى أيضا وفى ذات الوقت منجسة لأن طبيعتها النجس، والفعل الجنسى معها يؤدى للنجس، لابد أن يغتسل جسد الرجل جميعا لرفع أى أثر لتلك الملامسة والممارسة، كذلك دم الحيض يغطيها بالنجس، لذلك ترفع عنها أثناء ذلك كل التكاليف، لاتصلى، لاتصوم، كذلك طوال فترة النفاس وهو الأمر الذى له أصوله فى الأسطورة وفى القديم الذى أسس لمعنى الحرام والحريم، وهو ماينقلنا عن تلك الصورة التى قعدها لها المأثور، إلى محاولة قراءة نماذج سريعة لواقع المجتمع منذ ماقبل التاريخ، وهو يتحول بالمرأة من مركز السيادة الى الحضيض، طبقيا وجنسيا وإنسانيا.

إمرأة : الأصل أسطورى

إمرأة، حواء،أنثى، أسماء ثلاثة مؤسسة أولى لذلك الكائن الذى كلما حاول التملص كلما قيل أنه لغز . وسعيا وراء أصول التسميات تحكى لنا التوراة أن الله خلق آدم الذكر، ووضعه فى الجنة حيث عاش وحيدا لايجد أنيسا يؤنس وحشته، وهنا قرر الرب أن يؤنسه بكائن يسليه، وكان هذاالأنيس هو المرأة، وذلك فى نص يقول فيه آدم عن المرأة المصنوعة من ضلعة: «هذه الآن عظم من عظامى، ولحم من لحمى، هذه تدعى امرأة لأنها من امرء أخذت تكوين ٢/٢٣».

وهكذا فالنص يجعل امرأة تأنيث امرء وليس العكس، ليظل الرجل أولا، فهى تابعه له فى الخلق، وتابعة فى المسمى، لكن بالتوراة نفسها نص آخر يعين تسميتها لشأن آخر، فلأنها مصدر الحياة وفاتحة المواليد، يقول النص: «دعا آدم اسم امرأته حواء، لأنها أم كل حى/ تكوين ٣/٢». وكلا التسميتين (امرأة) من ضلع امرء، و(حواء) أم كل حى، وفى الأصل العبرى (تلك التى تحيى) يشكلان فى يد الباحث مفاتيح تضئ له ذلك القديم، ليكتشف أصل وضع المرأة فى المجتمع.

عند قراءة الأسطورة بحثا عن الاسم (امرأة) لن نجد أبدا أنها كانت تابعة لـ(امرء)، بل العكس تماما، فالميم للأمومة ولاتجد فى الإلهات الكبرى القديمة اسما يخلو من ميم الأمومة، فأصل الكون البابلى (مى)، والأم الإلهة الكبرى بالأسماء الثلاثة المتواترة حتى الآن (ما) (أماه) (ماما)، وكل إلهات الخصب فى حوض المتوسط يحملن الاسم (ميرها، ميريا، ميريام، مريم، ستلاماريا) والميرة هى الزاد، هى مانحة الطعام والحياة، وهو مايلقى الضوء عليها كمكتشفة أولى للزراعة، وميرهاهى شجرة المر المقدس أيضا التى اختصت الآلهة الذكور الأبناء.

أما الكلمتان: أنثى وحواء، فتضيؤهما لنا قصص الخلق الأولى فى

الملاحم السومرية والبابلية، حيث تحكى عن مكان خاص كانت تعيش فيه الآلهة الخالده يدعى دلمون (البحرين الحالية)، وهو مايناظر أولمب اليونان. وهناك جاء الى الوجود إله باسم (أنجى) ممثلا لبداية البشرية على الأرض، رعيلا أول يجمع اللاهوت مع الناسوت، أو الألوهية مع الانسانية، واسمه ملصق من مقطعين يشيران الى كونه أول سكان الأرض فهو من (أن- سيد أورب) و(جئ- الارض) وتحكى الأسطورة أن الأم الإلهة الكبرى (مما ممهور ساج) أو (ننهورساج) هى التى ولدته، وأنها حرمت عليه ثمارا بعينها فى دلمون حرصا على حياته، فعصاها بجهله وحبه المعرفى وأكل منها، فأصيب بمرض شديد فى واحد من أضلاعة كاد يقضى عليه.

وهنا أسرعت الأم الإلهة فخلقت له إلهة أنثى مهمتها تمريض ذلك الضلع وعلاج الإنسان الأول انجى، وكان اسمها (أنتى)، والإسم (أن تى) من ملصقين (أن= سيدة أو ربة) + (تى)، و(تى عندما تكون اسما تعنى الضلع فيكون المعنى (سيدة الضلع)، لكن (تى) عندما تكون فعلا تعنى (يحيى) أى تلك السيدة التى تحيى) أى هى أحيت (أنجى) بعدما أشرف على الموت، وحو مايلقى الضوء على معنى كلمة حواء فى التوراة العبرية (تلك التى تحيى) والعربية (أم كل حى)، كما يلقى الضوء على أصل الأسطورة التى حورت أو فهمت خطا فيما نقله المأثور التوراتى عن الرافدى، لتكون حواء أو (إنتى) مخلوقة من ضلع آدم، كما تبهرنا دراسة تلك الأصول عندما نعلم ببساطة أن (أن تى) هو أصل كلمة انثى وأنثى هى نتايه ببساطة . والأنثى والنتاية فى الجذر تشترك أيضا مع النتوء والظهور.

الإله من أنثى الى ذكر

والدارس للأساطير سيجد من الشواهدو القرائن الأركيولوجية مايدعم الفرض: ان الأنثى كانت مركزا لمجتمع أمومى ابتدائى، وأنها كانت فى مركز يتناسب مع مجتمع كانت كل آلهتة إناث، ومنطقيا لايمكن أن نجد مجتمعا كل آلهتـه إناث ويسوده على الأرض ذكور ومن ثم تكون النتيجة أن الأنثى كانت سيدة ذلك المجتمع.

ويبدو لنا أن السبب فى ذلك حسب قوانين الحراك التاريخى هو امتلاكها أساسا اقتصاديا دعم تلك السيادة، وهو مانلمحه فى تصور لشكل ذلك المجتمع الابتدائى، حيث كان المجتمع صيادا يخرج فيه الذكور للصيد والقنص،بينما كانت رعاية الصغار تستدعى استقرار المرأة بجوارهم، فكانت هى بداية الاستقرار فى المكان الذى أدى بعد ذلك الى نشوء المشتركات المستقرة ثم القروية فالمدنية.

وكان استقرارها هذا دافعا لها لاكتشاف الزراعة وهى تلحظ

سقوط الثمار على الأرض ثم عودتها للانبات فكان أن حاولت تقليد الطبيعة، فاستنبتت الثمار، فأسست لنفسها بذلك الكشف أول أساس اقتصادى متين لسيادتها، وهو الأمر الذى كان لابد أن يضيف لانبهار الرجل بقدرتها على الولادة ابهارا آخر بانها تمكنت من جعل الأرض تلد بدورها، مما أضاف لقدراتها السحرية (اقتصادية أصلا) رصيدا آخر، وربما كانت أيضا هى مكتشفة الفخار بالنظر الى شكل الأوعية التى عثر عليها بجوار الالهات الاناث القديمة وهى ماكانت تمثل دوما ثديا أو فرجا أو فخذا اذا استطالت كما كانت مكتشفة الخمر، بتخمر الطعام الزائد فى أوانيها، وهو مافاجأ الذكور عند العودة من القنص بمزيد من السحر يضفونة على المرأة السيدة الالهة بعد مادارت الرءوس بسحرها الجديد.

وهى أيضامكتشفة النسيج بما توفر لها من وقت واستقرار للملاحظةوالكشف والتجربة والخطأ والمحاولة حتى النجاح الذى أضاف لأساسها الأنتاجى مزيدا ورصيدا. لكنها وهى بسبيل تأسيس الاستقرار الأول الذى أسس للمدينة فيما بعد، كانت تضع ثمار خسارتها لأساسها الانتاجى وفقدها لمقوم سيادتها الاقتصادى، عندما احتاجت الزراعة إلى حيوانات أقوى تحتاج فى ترويضها وتدجينها الى عضلات أقوى وتفرغ أوسع، بعد أن استقر الرجال إلى جوار زرع المرأة وغراسها ومن ثم تم سحب البساط من تحتها لصالح الذكور. ويلاحظ الباحث أنه مع ذلك الاستقرار المدينى وبدء استخدام الحيوانات القوية فى الحرث، يبدأ ظهور الآلهة الذكور بوضوح فى منظومة السماء وهو أمر فيه تفاصيل كثيرة نحيل فيه الحضور إلى كتبنا للمزيد، ونكتفى بتلك الإشارات السريعة لضيق الوقت المتاح، فقط نلمح ونؤكد على الأساس الإنتاجى لسيادة المرأة الذى فقدته فساد الذكر، وتحولت ربه السماء من أنثى الى ذكر، فاصبحت الشمس ذكرا بعد أن كانت أنثى، كذلك عشتار نجمة الجمال الزهرة تحولت مع السيطرة الذكورية إلى عستر فى خطوط المسند والخط النبطى

«أما تصورات ذلك المجتمع لبداية الخلق فكانت بسيطة بساطة المجتمع الأمومى الأول، الحدث سهل، كان على الربة الكبرى أن تلد الكائنات، والتى تم تمثيلها فى الأم الأرض ممتزجة بالأنثى السيدة على المجتمع آنذاك.

ولما كان الرجل قد لاحظ اختفاء دم الحيض مع بدء الحمل، فقد تصور أن ذلك الدم هو الذى يقوم بتكوين الجنين فى الداخل ليعطى بعد ذلك تلك الظاهرة المدهشة المذهلة ظاهرة إعطاء الحياة والمواليد، لكن بعد السيطرة الذكورية وتحول الإله الى ذكر، كان لابد أن يتحول فعل الخلق من الأنثى للرجل، ولكن لأن فكرة خلق الولادة من دم الحيض المختفى فى بطن الأنثى قد ترسخت تماما، قامت أسطورة الخلق الذكرية على ذات الأساس، فقام الآلهة الذكور بذبح اله صغير مخنث لاهو ذكر ولاهو انثى ليستخدموا دمه بعجن طين الأرض ليصنعوا منه الانسان الأول. ومن ثم تحولت القصة عن فعل الولادة الى فعل الخلق، وهو مايترافق مع مزيد "التفرغ الذى أحدثه الاستقرار والوفرة للبشر على الأرض لمزيد من الكشف والابتكار أو الخلق.

لكن فى نفس الآن كان لابد أن يتم تبخيس الانثى كرد فعل نفسى إزاء سيادتها القديمة وسحرها الدائم، فتحول الدم الحيضى فى المأثور الى نجس، لكن يبقى المأثور فى اللاشعور الجمعى مستيقظا، فحين تحيض المرأة ترفع عنها التكاليف فلا تصوم للإله الذكر، ولاتصلى للإله الذكر، لأنها فى هذه الأيام الخمس تستعيد وضعها القديم، أنها لاتعبد أحدا حينئذ، لانها فى هذه الأيام الخمس حين يتغيب القمر الإله الذكرى عن الحضور، والذى يوافق ايقاعه الحيض، يظهر حيضها وتحضر قدسيتها، لتصبح هذه الأيام الخمس الهة وتتقدس الخمسة لتصبح مانعة السحر والحسد كما كانت فى القديم، أمايوم الخميس فيصبح فى المأثور اليوم المفضل لجماع المرأة.

وللتذكرة فقط، ظل دم الحيض حتى عهد الجاهلية الأخير فى جزيرة العرب مقدسا، فقد كانت نسوة العرب ومكة يطفن بالكعبة ثم يمسسن بدم حيضهن الحجر الأسود تواصلا مع ذكر السماء، وهو ماعبرت عنه كتبنا التراثية كابلغ مايكون، وهى تلخص قصة تحوّل المرأة، وتبخيس الدم الخالق بقولها أن الحجر الأسود كان أبيض، فأسود من مس الحيض فى الجاهلية.

أما الكلمة حواء فتقترن بعد ذلك فى الجذر مع الحية التى تحمل الكيد والدس والخديعة، وتقترن حواء بالحية، والابليس، الذين اشتركوا معا فى خديعة آدم، ذلك الأدم الذى خدع الجميع وخدع التاريخ لأنه حقيقة إنما كان ضحية شهوانيته وعدم براءته ومرضه السيادى، لأن خضوعه الداخلى الذى كان يرفضه باستمرار فيبخس المرأة، كان خضوعا لحواء الحياه الحية أم كل حى، ذلك المشترك الذى يضم فى الجذر كلمة «الحيا» أى الفرج الأنثوى سر الحياة ومصدر الميلاد وأزمة عدم البراءة فى الرجال.

اغتراب المرأة في عالم المرأة

شيرين أبو النجا

لو تكلمنا عن اغتراب المرأة فى عالم الرجل لما أتينا بجديد فهى حقيقة مسلم بها- قديمة قدم معابد الهند وعريقة عراقة الاهرامات،ولو أشرنا إلى ازدواجية الرجل وتناقض قيمه لما كانت كارثة فهى حقيقة معروفة تسعى إلى تزييف وعى المرأة لإفساح مكان للازدواجية.

ولكن إذا تحدثنا عن اغتراب المرأة فى عالم المرأة فهذه هى الكارثة بحق. إن وصم المجتمع بوصمة «المجتمع الأبوى» أدى إلى إلغاء دور المرأة فى المشاركة فى صنع القرار وإصدار الأحكام فالمجتمع- فى الحقبة الحالية- وإن كان يبدو ظاهريا مجتمعا أبويا ذكوريا إلا أنه حقيقة مجتمع أمومى نسائى.

أدركت المرأة أخيرا أنه لا فرار من سيادة الرجل(المتجمع)- اختلفت طرق المقاومة فالمثقفات يعقدن الندوات ويكتبن مقالات ويصدرن كتبا- تدور نفس الأفكار فى دائرة واحدة فالمتكلمة والمستمعة يتبادلن الأدوار بهدوء وبدون نزاع. خارج تلك الدائرة هناك المواطنة والتى لاوقت لديها لقراءة حركات النقد ومقاومة السلطة..و..و.. ولكنها تقاوم سلطة الرجلّ ومحاولته *استعبادها* بكل عنف وضراوة. إن مجرد الاستيلاء على

موقع الرجل في إصدار الأحكام على المرأة يعد مقاومة في حد ذاته(بيدى لابيد عمرو) فأصبحت المرأة تنظر إلى المرأة بعين ناقدة ذكورية مما أدى إلى حدوث الانقسام داخل عالم المرأة نفسه مما يزيح العبء عن كاهل الرجل ظاهريا. انقسمنا إلى: المرأة الفاضلة الناطقة بلسان الرجل (لفظا وحكما) والمرأة الخارجة عن القطيع- قاهرة ومقهورة- صاحبة ومنبوذة. والعلاقة بين القاهرة والمقهورة علاقة طردية. فكلما ازدادت معاناة المرأة الخارجة(متفقة كانت أم لا) ازدادت نشوة المرأة الحاكمة إذ تذكرها هذه المعاناة بما كان سيؤول إليه حالها إذا لم تنضم إلى القطيع— علاقة نفسية طردية.

(والمرأة الخارجة تجر عليها غضب السلطة(المرأة الحاكمة) إذا ما أتت بتصرف مخالف للأعراف- وقد يكون هذا التصرف مجرد مهنتها أو أفكارها، أو طريقة حديثها أو حتى ألوان ملابسها- وإمعانا في التطرف قد يكون هذا التصرف هو مواجهة المرأة الخارجة للحاكمة بعبوديتها الحقيقية وضعف موقفها، وهناك أساليب عدة نعرفها لعقاب المرأة الخارجة ويكفي إحساسها بالاغتراب. إحساس الاغتراب داخل عالمها- يتم فصلها بل بترها عن جسم المجتمع تماما وتوضع (كأى شيء) داخل حجرة مظلمة عليها لافتة(التحرر)-لقد تجاسرت وواجهت- خالفت تعاليم السلطة الأمومية الناطقة بلسان الذكورية.

لايقف العقاب عند الإحساس بالاغتراب فهناك التشكيك في كل قيم المرأة الخارجة لردعها عن موقفها- التشكيك الذى يؤدى إلى التردد من قبل البعض. التشكيك لمحاولة إعادة التقييم في ظل: الدين والمجتمع(الأمومي)

وقد صاغت سعدية مفرح هذا التردد وتلك الخلخلة في القيم في شكل «صلاة»:

كانت صلواتي تبتل
برطوبة كفرى
تمنحني دفئا ثلجيا
لا أدرى من أي صقيع غادر كي يحرقني
سادرة في صلواتي كنت
والثلج الدافيء يتسلل
عبر الراسب في قاعى
ما بين الركعة والركعة
حين يلامس أنفى برد الأرض الحرى
يصبح سيفا تصلب سجدتي الخاشعة
على طرفيه المسمومين بنشرق الأرض الكافر
سادرة في صلواتي كنت
ومازلت غدا..

فهذا التشكيك في قيم المرأة الخارجة ماهو إلا رطوبة «كفرها» في عرف المجتمع الأمومي والذى يمنحها دفئا ثلجيا مابين الركعة والركعة تصدر الأحكام وتبتر أجساد وتطير رقاب ولازلنا «سادرات» هل نتقدم أم نتقهقر؟ وبهذا لا تكون المواجهة بين رجل وامرأة، بل بين امرأة وامرأة.

خطاب الحرية

مشكلات البحث فى التراث (متابعة)

د.نصر حامد أبو زيد

نواصل ما بدأنا فى العدد الماضى من حديث عن الأسس المنهجية لبحث التراث من أجل تنميته وتطويره، وذلك بدلا من الاكتفاء بترديده، وإعادته وفق آليات الاختصار والابتسار التى تفضى إلي تجميده. وهنا ننتقل إلى توضيح بعض المصطلحات والمفاهيم التى بدت مستغلقة على أفهام كثير من أهل الاختصاص، فضلا عن أفهام كثير من القراء العاديين:-

المصطلح الأول هو مصطلح «النص» وهو مصطلح يستخدم فى مجالين معرفيين متداخلين هما مجال علم تحليل الخطاب »،من جهة ومجال «علم العلامات» أو السميوطيقا(السيميولوجيا أحيانا) من جهة أخرى. فى مجال علم العلامات يتسع مفهوم مصطلح» النص» ليشمل كل نسق من العلامات اللغوية وغير اللغوية يؤدى إلى إنتاج معنى كلى. وفى ظل هذا المفهوم يندرج النص اللغوى كما تندرج النصوص غير اللغوية كالاحتفالات والشعائر والأزياء ومائدة الطعام ونافذة العرض. هذا فضلا عن الفنون السمعية والبصرية كالموسيقى والتمثال واللوحة الفنية، والكاريكاتير ..الخ. لكن مصطلح

«النص» فى علم تحليل الخطاب يقتصر فقط على كل نسق من العلامات اللغوية يؤدى إلى إنتاج معنى كلى. ويظل التداخل بين المجالين المشار إليهما- السميوطيقا وعلم تحليل الخطاب- قائما، وهو بمثابة العلاقة بين الكل والجزء ذلك أن علم العلامات (السيموطيقا) هوالعلم الأشمل الذى يعتبر علم تحليل الخطاب جزءا منه، وذلك على أساس أن «اللغة» نظام من العلامات تعد دراسته فرعا من علم العلامات، رغم أنه هو الفرع الذى تأسس عليه الأصل، أو بعبارة أخرى هو الجزء الذي ينبع منه الكل، وتظل العلاقة بين المجالين علاقة تفاعل خصبة تثرى كلا منهما بحيث يصعب فى كثير من الأحيان الفصل بينهما إلا على سبيل الشرح والتوضيح كما نفعل الآن.

وفى مجال علم «تحليل الخطاب»- الذى هو مجال إنشغال الباحث- ثمة تفرقة فى النصوض بين «النص الأصلى» و«النص الثانوى» النص الأصلى فى حالة التراث الإسلامى هو «القرآن الكريم» باعتباره النص الذى يمثل الواقعة الأولى فى منظومة نبعث منه وتراكمت حوله. والنصوص الثانوية تبدأ بالنص الثانى وهو نص السنة النبوية الشريفة إذ هى فى جوهرها شرح وبيان للنص الأصلى الأول. وإذا كانت السنة نصا ثانويا ثانيا. فإن اجتهادات الأجيال المتعاقبة من العلماء والفقهاء والمفسرين تعد نصوصا ثانوية أخرى من حيث هى شروح وتعليقات إما على النص الأصلى الأول أو على النص الثانى الثانوى. ولايجب أن يفهم من وصفنا للسنة بأنها نص «ثانوى» أن ذلك تقليل من شأنها، لأن المصطلح مصطلح وصفى لايتضمن أى حكم قيمى، وعلى ذلك يمكن الحديث عن «النصوص الدينية» والسياق وحده هو الذى يتحدد على أساسه المقصود من النصوص الدينية، هل هى النصوص الأصلية، أم النصوص الثانوية الشارحة.

فى تاريخ الثقافة العربية الإسلامية تحولت النصوص الثانوية إلى نصوص أصلية، أي تحولت- بفعل عوامل ومحددات اجتماعية تاريخية- إلى نصوص تمثل إطارا مرجعيا فى ذاتها وقد حدث ذلك فى كل مجالات المعرفة تقريبا، وفى مجال علوم التفسير والفقه بصفة خاصة، حيث تحولت اجتهادات الأئمة إلى نصوص أصلية يدور حولها الشرح والتفسير. وهكذا انحصر مجال الاجتهاد فى فهم تلك النصوص الثانوية والترجيح بين الآراء والاجتهادات الواردة فيها. وتراجع بشكل تدريجى التعامل المباشر مع النصوص الأصلية، وهذا هو الذى يقصده الباحث حين يشير إلى تحويل النصوص الثانوية إلى نصوص أصلية، وهذا هو المقصود بالقول إن العقل العربى الإسلامى ظل يعتمد سلطة النصوص.

وهذا ينقلنا إلى شرح المفهوم الذى

يحيل اليه مصطلح «صياغة الذاكرة» فى الحديث عن التراث العربى الإسلامى فى عصر التدوين، وهو القرن الثانى الهجرى على وجه التقريب والمصطلح مشتق من نظرية «الاتصال الثقافى» التى تتعامل مع الثقافة الجمعية- ثقافة الأمة والشعب أو ثقافة جماعة بعينها- بوصفها وعاء يمثل ماتمثله «الذاكرة» بالنسبة للفرد، إنها الذاكرة التى تحفظ للأمة وعيها بذاتها من جهة، وبعلاقتها بما حولها من جهة أخرى، وكما يمكن لذاكرة الفرد أن تعتمد على الحفظ والتكرار وتستند فى عملها إلى آلية الاسترجاع والترديد، كذلك يمكن لها أن تتجاوز تلك الحدود وتنمى فعالية الاستنتاج والتفكير اعتمادا على مبادئ كلية وأصول منهجية. ويتوقف الأمر فى كل حالة على نمط التربية ونوع التعليم الذى يتلقاه الفرد. مثل الفرد يمكن صياغة ذاكرة الأمة وعقلها- أى صياغة ثقافتها- بواحدة من الطريقتين، ويحدث ذلك عادة فى مرحلة انتقال الأمم والشعوب من مرحلة الشفاهية- ثقافة الحفظ والاختزان والتلقين- إلى مرحلة التدوين. من هنا يعتبر عصر «التدوين» بمثابة عصر تأسيس الأصول فى تاريخ الأمة، وهو العصر الذى ينتسب إليه خطاب الشافعى والذى شهد صراعا بين الاتجاهات الفكرية المختلفة حول تاصيل الأصول فى كل المجالات المعرفية تقريبا.

وليس من قبيل الاستطراد أن نذكر أن هذا العصر يعد عصر التساؤلات الكبرى والاختلافات الخصبة العميقة حول قضايا «العقل والنقل» و«الرأى والحديث» و«علوم الأوائل وديوان العرب»..الخ إنه العصر الذى شهد «مجاز القرآن» لأبى عبيدة معمر بن المثنى و«معانى القرآن للفراء و«الرسالة» و«الأم»- موسوعة الفقة- للشافعى. وقبل ذلك شهد «الموطأ» لمالك بن أنس. و«الكتاب» لسيبويه وكتابات ابن المقفع فى السياسة والأدب. وبعد ذلك فى القرن الثالث انهمر غيث المؤلفات التى نذكر منها كتب الجاحظ وكثيرا من المؤلفات الفلسفية والكلامية التى ضاعت وحفظت لنا عناوينها وأسماء مؤلفيها فى «فهرست» ابن النديم. وفى كتاب الإمام الشافعى تحليل لبعض جوانب الصراع على تدوين الذاكرة بين «اهل الرأى» و«أهل الحديث»، وعن دور الشافعى فى محاولته «التوسط» بين الطرفين، ذلك «التوسط» الذى كشف تحليلنا لخطاب الشافعى أنه فى حقيقته«انحياز» أيديولوجى لمذهب «أهل الحديث» . لكن هذا المفهوم الخاص بآليات صياغة الذاكرة الجمعية يبدو غائبا تماما عن وعى الذين كتبوا «تقارير» عن الكتاب.

كان الصراع يدور فى مجملة حول تحديد المرجعية النهائية للفعل الثقافى- الفكرى الاجتماعى- وهل هى «العقل» أم «النقل»؟ ومن الضرورى الإشارة هنا إلى أن الصراع لم يكن يدور حول

مرجعيتين تصورهما العقل الإسلامى متناقضتين، بل كان يدور حول تحديد «أولية» أحدهما دون إغفال أهمية الآخر. وبعبارة أخرى: كان السؤال: إذا تعارض العقل والنقل فأيهما تكون له الهيمنة والسيطرة على الآخر؟ هل يتم تأويل «النقل» لرفع تعارضه مع «العقل»، أم يتم الاحتكام إلى «النقل» بالتشكيك فى صحة استنتاجات العقل؟ وكان من الطبيعى أن يكون «التأويل» من أهم الإجراءات والادوات المنهجية عند انصار أولوية «العقل»، فى حين يتمسك أنصار «النقل» بالدلالات الحرفية محاولين قدر طاقتهم وجهدهم «توسيع مجالات النصوص من جهة، والحرص على «شموليتها» من جهة أخرى. وهذا ينقلنا إلى مفهوم آخر هو مفهوم «سلطة» النصوص، أو هيمنتها وشموليتها.

ولعلنا الآن نستطيع أن نقول إن «النصوص» فى ذاتها لاتمتلك أى سلطة، اللهم إلا تلك السلطة المعرفية التى يحاول كل نص- بما هو نص- ممارستها فى المجال المعرفى الذى ينتمى إليه. إن كل نص يحاول أن يطرح سلطته المعرفية بالجديد الذى يتصور أنه يقدمه بالنسبة للنصوص السابقة عليه. لكن هذه السلطة «النصيه» لاتتحول إلى سلطة ثقافية اجتماعية إلا بفعل الجماعة التى تتبنى النص وتحوله إلى إطار مرجعى. من هنا تصح التفرقة بين «النصوص» والسلطة التى يضفيها عليها العقل الإنسانى ولاتنبع من النص ذاته... من هنا تكون الدعوة إلى «التحرر من سلطة النصوص» هى فى حقيقتها دعوة إلى التحرر من السلطة المطلقة والمرجعية الشاملة للفكر الذى يمارس القمع والهيمنة والسيطرة حين يضفى على النصوص دلالات ومعانى خارج الزمان والمكان والظروف والملابسات. إنها دعوة للفهم والتحليل وللتفسير العلمى القائم على التحليل اللغوى للنصوص داخل القرائن السياقية المعقدة، التى شرحها الباحث فى بحث «إهدار السياق فى تأويلات الخطاب الدينى» (مجلة القاهرة، يناير ١٩٩٣)

والسؤال الذى يثار عادة من جانب بعض المدافعين عن «سلطة النصوص» هو: أليس هناك من سبيل لابقاء العقل إلا برفض النصوص؟ وهو سؤال ماكر خبيث لأنه لاأحد يرفض النصوص، بل الرفض موجه إلى «سلطة النصوص» وهى السلطة المضفاة على النصوص من جانب أتباع «النقل» . والحقيقة أنه ليس هناك تصادم بين «العقل» و«النص»، السبب بديهى وبسيط هو أن «العقل» هو الأداة الوحيدة الممكنة، والفعالية الإنسانية التى لافعالية سواها، لفهم النص وشرحه وتفسيره. وليدلنا هؤلاء المدافعون عن «النقل» بتشويه «العقل» والتقليل من شأنه. كيف يتلقى الإنسان النص ويتفاعل معه؟ لقد قام الإمام على بن أبى طالب فى رده المعروف جدا

والمشهور على الخوارج حين قالوا: «لاحكم إلا الله» بتأسيس هذا الوعى الذى تحاول شرحه فقال: «القرآن بين دفتى المصحف لاينطق وإنما يتكلم به الرجال». والدلالة الواضحة لهذا المبدأ الهام جدا والخطير والمغيب تماما فى الخطاب الدينى المعاصر: أن عقل الرجال ومستوى معرفتهم وفهمهم هو الذى يحدد الدلالة ويصوغ المعنى.

وهذا كله ينفى وجود «تصادم» بين العقل والنص، وإنما ينشأ التصادم بين العقل وسلطة النصوص. حين تتحول النصوص إلى سلطة مطلقة ومرجعية شاملة بفعل الفكر الدينى الذى حللناه فى كثير من دراساتنا وأبحاثنا، تتضاءل سلطة العقل. وفى تضاؤل سلطة العقل يكمن التخلف الذى نعانيه على جميع المستويات والأصعدة. فإذا أضفنا إلى ذلك ماسبق قوله فى الفقرة السابقة من أن سلطة العقل هى السلطة الوحيدة التى تفهم على أساسها النصوص الدينية، يصبح التقليل من شأن العقل مؤديا مباشرة إلى إلغاء النصوص. والنصوص فى هذه الحالة تصبح مملوكة ملكية استئثار لبعض العقول التى تمارس هيمنتها باسم النصوص. والحقيقة أن سعى الخطاب الدينى لتكريس سلطة النصوص ولتكريس شموليتها هو فى الواقع تكريس لسلطة عقول أصحابه وممثليه على باقى العقول. وهكذا تتكرس شمولية تأويلاتهم واجتهاداتهم، فيصبح الخلاف معها كفرا وإلحادا وهرطقة وهى الصفات التى ألصقت بكل اجتهادات الباحث.

يرتبط بمفهوم «سلطة» النصوص مفهوم «المرجعية الشاملة» للنصوص، وكلاهما وجهان لعملة واحدة، أو تعبيران عن جانبى مفهوم واحد . وفى تقدير الباحث أن هذا المفهوم ليس مفهوما دينيا، بمعنى أنه لاينتمى إلى مجال الدين والعقيدة بقدر ماينتمى إلى التاريخ الاجتماعى للمسلمين. وأقصد بذلك أنه مفهوم تمت صياغته على مراحل متعاقبة وبأساليب وطرائق شتى حتى تم لأبى الأعلى المودودى صكة فى مصطلح «الحاكمية» الذى استعاره منه سيد قطب، ومنه يمتح الخطاب الدينى المعاصر بكل فصائلة واتجاهاته فى سعية لإقامة «الحكم الإسلامى» أو الدولة الدينية، على خلاف بين منتجى هذا الخطاب فى المصطلحات رغم الاتفاق فى المفاهيم.

ولأننا ناقشنا آيات الحاكمية الثلاث الواردة فى سورة «المائدة» فى دراستنا المشار اليها عن «إهدار السياق فى تأويلات الخطاب الدينى»، نكتفى هنا بمناقشة بعض النصوص القرآنية التى أوردها محمد بلتاجى فى تقريره عن كتاب الامام الشافعى (جريدة الشعب، ١٦ أبريل ١٩٩٣) وهى وردت بالترتيب التالى فى التقرير المشار اليه:-

١- وماكان لمؤمن ولامؤمنة إذا قضى الله ورسوله أمرا: أن يكون لهم الخيرة

من أمرهم ومن يعص الله ورسوله فقد ضل ضلالا مبينا (الاحزاب:٣٦)

٢- إنما كان قول المؤمنين إذا دعوا إلى الله ورسوله ليحكم بينهم أن يقولوا: سمعنا وأطعنا، وأولئك هم المفلحون(النور:٥١)

٣- فلاوربك لايؤمنون حتى يحكموك فيما شجر بينهم ثم لايجدوا فى أنفسهم حرجا مما قضيت ويسلموا تسليما (النساء:٦٥)

٤- ونزلنا عليك الكتاب تبيانا لكل شئ وهدى ورحمة وبشرى للمسلمين (النحل: ٨٩)

٥- اليوم أكملت لكم دينكم وأتممت عليكم نعمتي ورضيت لكم الاسلام دينا (المائدة: ٣)

٦- وما أختلفتم فيه من شئ فحكمة إلى الله ذلكم الله ربى عليه توكلت وإليه أنيب(الشورى:١٠)

٧- تكرار للآية المذكورة فى رقم ٢.

ولن نلتفت الآن إلى النزعة التعليمية والوعظية التى تمارس سلطتها بشكل مباشر على الكتاب وصاحبه من منظور الأعلى/ أدنى، والأعلم/ الجاهل، والمتخصص/ عديم الخبرة. سنتجاوز مؤقتا عن آليات الخطاب القمعى لنكشف أنها آليات تستر عوارا فاضحا فى «عقل» الخطاب ذاته. النصوص من ١-٣ أوردها بلتاجى ليقرر بها فكرة أن «العبودية» و«الإذعان» و«الأنصياع» هى جوهر العقائد الدينية عامة، والعقيدة الإسلامية بصفة خاصة . يقول بين يدى استشهادة بالنصوص الثلاثة الأولى: «وبدهى أن العقيدة الإسلامية- بل كل عقيدة دينية- لاترضى من الإنسان إلا الطاعة المطلقة التى هى المفهوم الحرفى لمعنى (العبادة) و(الإسلام) والذى لايرتضى الانصياع المطلق للنصوص المقدسة فهو خارج عن حد الايمان بآيات من القرآن كثيرة جدا منها...» الخ.

وعلى سبيل السجال- ليس إلا- مارأى محمد بلتاجى فى عدم انصياع عمر بن الخطاب لبعض أوامر القرآن الكريم وممارسات النبى صلى الله عليه وسلم فى إعطاء «المؤلفة قلوبهم» نصيبهم من الزكاة والمنصوص عليه فى القرآن نصالا يحتمل التأويل؟ ومارأيه فى اجتهاده رضى الله عنه فى عدم إقامة حد السرقة- المنصوص عليه فى القرآن كذلك نصا لايحتمل التأويل- عام الرمادة؟ وهل كان عمر بن الخطاب «ينكر» النصوص، كما أتهم الباحث فى حكم متسرع خطير بأنه يعرف النصوص وينكرها؟ ولماذا لم ينهض له باقى الصحابة والمسلمون جميعا ليكفروه على «تعطيل النصوص» وهى التهمة التى لايكف «فهمى هويدى» عن ترديدها ضد اجتهادات الباحث كلما وجد فرصة لذلك؟ أغلب الظن أنه لابلتاجى ولاهويدى يستطيع أن يخرج من هذا المأزق إلا بالتسليم بحق الاجتهاد مع متغيرات الزمان والمكان، وبكل مايترتب على هذا التسليم من أن

«سلطة النصوص» سلطة مضفاة وليست سلطة ذاتية.

لوتأملنا الآية رقم ١ فى استشهاد بلتاجى ندرك على الفور آفة «الفهم للوهلة الأولى»، ذلك أن الآية تركيب لغوى شرطى عن انتفاء الاختيار من جانب المؤمنين- ذكورا وإناثا- إذا قضى الله ورسوله أمرا، الحديث هنا عن المؤمنين فى عصر النبوة والرسول صلى الله عليه وسلم حاضر يحكم بينهم ويقضى إما بأمر الله مباشرة أو باجتهادة وفهمه. وفى كل الحالات لااختيار إذا صدر الحكم وقضى به. وهى نفس الدلالة فى الآية الثانية التى عبرت عن الطاعة بالقول «سمعنا وأطعنا». أما الآية الثالثة فهى تشير إلى حالة «الاختلاف» الذى يصل إلى حد «الاشتجار»، ومن الطبيعى أن يكون الحكم هو الرسول ممثل السلطة العليا الدينية والزمانية فى المجتمع. فى تلك الآيات الثلاث نجد حكم الرسول صلى الله عليه وسلم حكما مباشرا، أى بحضورة الشخصى واستماعه لكل الأطراف بوصفة قاضيا وحاكما. وهذه حالة ليست كائنة الآن، لأن ماهو بين يدى المسلم الآن نصوص- أصلية وثانوية- تحتاج للفهم بإعمال العقل والاجتهاد.

إن «الانصياع» الذى يتحدث عنه بلتاجى ليس إلا قوة الإلزام الاجتماعى المرتهن بوجود الرسول حاكما وقاضيا فى شئون الدين والعقيدة. وفيما سوى ذلك فقد خالفه بعض الصحابة فى «شئون الدنيا» التى قرر عليه الصلاة والسلام فى أكثر من مناسبة أننا أدرى بشئونها، ولوصح تحليل بلتاجى لكان من الواجب على المسلمين الانصياع الدائم فى حالة «تأبير النخل» ومنزل الحرب الذى اقترحه الرسول بدلا من حفر الخندق. وعدم «انصياع» عمر بن الخطاب للأوامر القرآنية ينفى نفيا كاملا صواب الاستشهاد لتكريس مفاهيم «العبودية» و«الانصياع» و«الطاعة» وعدم المخالفة الذى يفضى إلى الخروج عن حد الإيمان فى رأيه.

هكذا نكتشف أن كلام بلتاجى عن «الانصياع المطلق للنصوص المقدسة» يفضى فى الحقيقة إلى الانصياع لقراءته هو للنصوص، وهى قراءة-كما رأينا- تتجاهل أبجديات التحليل اللغوى ناهيك بمراعاة مستويات السياق التى أهونها «أسباب النزول» أحد علوم القرآن المعروفة جدا. والتى يشير إليها الجميع ولايكاد أحد يوظفها كواحدة من مستويات السياق.

أما الآيات من ٣ إلى ٧ فيستشهد بها بلتاجى لتأكيد أن المبدأ الذى صاغة الشافعى لشمولية النصوص الدينية لكل مجالات الحياة بقوله:« مامن نازلة الاولها فى كتاب الله حكم» مبدأ قرآنى لم يصفه الشافعى، وإنما صاغته النصوص القرآنية ذاتها. يذهب بلتاجى إلى أن هذا المبدأ الذى صاغة الشافعى

هو المعنى «الحرفى»- أكرر «الحرفى للآيات القرآنية التى يستشهد بها. ويحس الباحث بالخجل حين يضطر إلى تذكير أستاذ الفقه وأصوله- وعميد كلية جامعية- أن قول الله سبحانه «ونزلنا عليك الكتاب تبيانا لكل شئ وهدى ورحمة وبشرى للمسلمين » يجب أن يفهم على أساس أن عبارة «كل شئ» فى الآية لاتفيد العموم والشمول. وإنما هى كما يقول علماء أصول الفقه من باب «العام الذى يراد به الخاص». إن الفهم الحرفى الذى يطرحه بلتاجى هو نفس الفهم العامى الذى يطرحه بعض الصبية الجهال وبعض المتعالمين للأسف الذين يتكسبون من هنا وهناك بدعوى «أسلمة العلوم والمعارف». ولو صح هذا الفهم الحرفى المبتذل لتصورنا أن البشر لم يعلموا شيئا على وجه الإطلاق من قبل نزول القرآن. وهذا هو مايفعله جهال الصبية حين يتصورون أن البشرية قبل نزول القرآن الكريم كانت تحيا فى جاهلية عمياء وفى حيوانية مطلقة. دلالة «كل شئ» اذن تختص بمجال العقيدة الإسلامية داخل مجال المعرفة الدينية، ولاتمتد إلى ماوراءذلك من معارف طبيعية واجتماعية حصلتها خبرة البشر فى تسيير شئون حياتهم.

ونفس الدلالة تنطبق على الآية رقم ٥ «اليوم أكملت لكم دينكم وأتممت عليكم نعمتى ورضيت لكم الإسلام دينا» فالمجال الدلالى للآية يتمحور كله حول «الدين» وليس «الدنيا» التى كرر الرسول فى أكثر من مناسبة أننا أدرى بشئونها. والآيةالسادسة «وما اختلفتم فيه من شئ فحكمة إلى الله ذلكم الله ربى عليه توكلت وإليه أنيب» لايكشف سياقها إلا عن دلالة الاختلاف بين المسلمين وغيرهم «الذين اتخذوا من دون الله أولياء»، وهذا اختلاف مردود إلى الله، أى إلى حكمه تعالى يوم القيامة (انظر الآيتين قبلها فى نفس السورة). وهكذا نجد أن مفهوم «شمولية النصوص» لكل الوقائع يلغى من فهم الإسلام تلك المناطق الدنيوية التى تركها للعقل والخبرة والتجربة. إنه المفهوم الذى يفضى إلى القول بالحاكمية وبتحكيم الفهم الحرفى للنصوص فى كل مجالات حياتنا الاجتماعية والاقتصادية والسياسية والثقافية إن اعتماد الخطاب الدينى على آيات الحاكمية الثلاث فى سورة المائدة، وعلى تلك النصوص التى استشهد بها بلتاجى، هو من باب التأويل الذى ينتزع الآيات من سياقها ويضفى عليها دلالات لاتنطق بها. وفى ذلك تأكيد لقول الأمام على رضى الله عنه بأن القرآن بين دفتى المصحف لاينطق وإنما يتكلم به الرجال، هذا هو الوعى الذى يحاول الباحث نشره وإشاعته بين الناس دون تقليل من شأن النصوص الدينية الأصلية ولامن شأن دلالتها فى سياقها ومجالها. وهذا ماكان موضوع تحليل مسهب فى كتاب «نقد الخطاب الدينى».

ليس ثمة إذن دعوة للتحرر من النصوص- بل من سلطة النصوص النابعة من شموليتها، وهى الشمولية التى بدأت برفع الأمويين للمصاحف على أسنة السيوف، طالبين الاحتكام إلى كتاب الله فى صراع اجتماعى سياسى. وهى الخديعة التى وقع فى أحابيلها المحاربون الذين أنهكتهم الحرب رغم أنهم كانوا قاب قوسين أو أدنى من الانتصار الحاسم. ثم حين اكتشفوا أن الأمر انتهى بتحكيم الرجال- عمرو بن العاص وأبو موسى الأشعرى- عادوا يطالبون بحكم الله متصورين أن النصوص تحكم حكما مباشرا دون أن يقوم عقل إنسانى بفهمها وشرحها وتفسيرها. إن الدعوة للتحرر من سلطة النصوص ومن مرجعيتها الشاملة ليست إلا دعوة لاطلاق العقل الإنسانى حرا يتجادل مع الطبيعة فى مجال العلوم الطبيعية، ويتجادل مع الواقع الاجتماعى والإنسانى فى مجال العلوم الإنسانية والفنون والآداب. فهل تتصادم هذه الدعوة مع النصوص الدينية أم تتصادم مع السلطة التى أضفاها البعض بالباطل على بعض تلك النصوص، فحولوها إلى قيود على حركة العقل والفكر؟. إن هذه الدعوة للتحرر لاتقوم على إلغاء الدين ولاتقوم على إلغاء نصوصه، لكنها تقوم على أساس فهم النصوص الدينية فهما علميا.

إن الدين عامة والإسلام خاصة لايقوم كما توهم بلتاجى على أساس «القسر» و«القهر» و«الإلزام»، أى لايقوم على «العبودية» بالمعنى الذى يفهمه أصحاب «الحاكمية»، أى بالمعنى الذى يفهمه بلتاجى، وهو معنى ليس بعيدا عن مفهوم الحاكمية وإن تحاشى استخدام المصطلح.. إن العلاقة بين الله سبحانه وتعالى والإنسان كما يصوغها القرآن الكريم تقوم على أساس «حرية الاختيار»، فالمجال مفتوح أمام الإنسان ليؤمن أو ليكفر، والنصوص الدالة على هذه «الحرية» محفوظة ومعروفة، وحين يختار الإنسان عقيدة بعينها يكون مطلوبا منه «الطاعة» القائمة على حرية الاختيار الأصلية، فالفرع لايلغى الأصل أبدا. إن «الطاعة» فى الإسلام تقوم على «الحب» وهو بعد مفقود فى تصور الخطاب الإسلامى المعاصر لعلاقة الله بالانسان. هذا فضلا عن أن القرآن يصوغ العلاقة بين الله والإنسان فى بعد «العبادية» وليس «العبودية» وفى هذا الفارق نحيل القارئ إلى الفصل الأول من كتاب «نقد الخطاب الدينى».

وإذا كانت سلطة النصوص سلطة مضافة كما سبقت الإشارة، وإذا كانت شموليتها لكل تفاصيل الحياه مبدأ تاريخى تأسس فى التاريخ الاجتماعى للمسلمين، فالنتيجة التى ننتهى اليها ان إنكار أى من هذين الأمرين أو كليهما لايعنى اعتداء على العقيدة أو استبعادا للدين على عكس مايروج له المبطلون من

دعاة السلطة والسيطرة والهيمنة باسم الدين والعقيدة. ولم يبق من الشبهات التى تحيط بالمنهج إلا التعارض الذي يتصوره البعض بين المفهوم من نزع سلطة النصوص والتقليل من هيمنتها وشموليتها وبين المفهوم من تجاوز النصوص الدينية من حيث تعاليمها الكلية لحدود الزمان والمكان. وبعبارة أخرى علينا أن نناقش التعارض المتوهم بين «الصلاحية» لكل زمان ومكان وبين إنكار سلطة النصوص وشموليتها، وهذه المناقشة تفرض علينا شرح مفهوم «التاريخية» الذى أساء كثيرون فهمه عن جهل أو عن سوء قصد. وسيكون ذلك موضوع مقالتنا التالية فى العدد القادم.

نصوص

محمد عفيفى مطر
حلمى سالم
محمد البرغوثى
سلوى النعيمى
يوسف الحميد
سمية رمضان

شعر

إيقاعات الوقائع الخنومية

محمد عفيفى مطر

(الله يعلم أنى لا أحبكمو
ولا ألومكمو ألا تحبونى
لو تشربون دمى لم يرو شاربكم
ولادماؤكمو جمعا ترويني)
«ذو الاصبع العدوانى»

× كيف هناك:
يتنخّلُ الوطنُ فِتْيَته الطالعين من
عكارة البلهارسيا وصمم الأمية
وحيوانية الجوع ورهبةِ العبيد وطاعةِ
الا ماء وجبروت الوحش، ثم ينتقى:

اجساد قدت من صخرةٍ واحدةٍ على
قالبٍ وحيدٍ فلا استثناءَ فى شئ
وجوهٌ مسفوعةٌ بصفرة الشمس المعتلة
وغبار الأحذية
، عيون تختلط فيها حمرةُ بصفرةٍ
براورق البن المتخثر،
ولايشبهها شئُ الاعيون الكلاب الميتة فى
مجرور النهر ومستنقعات النتنَ
الدهرىّ
كان «خُنوم (١)» كان يدّخرها فى
فواخيره الأزلية

(١) خنوم: إله صناعة الفخار فى مصر القديمة

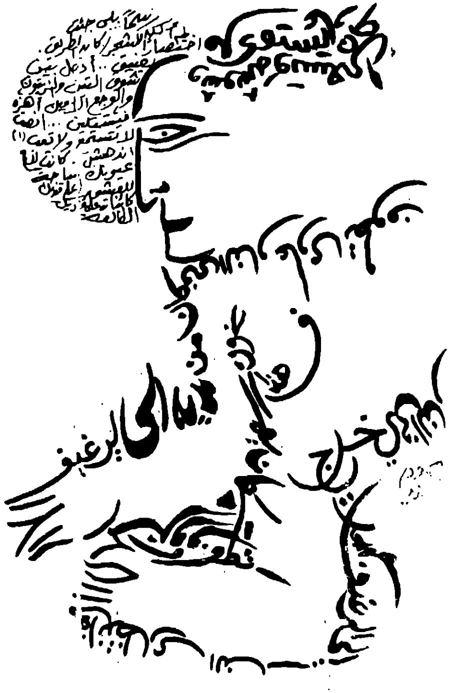
حرساً سرمدياً لفراعنة كلَّ الدهور
وسوى خنوم لا آلهة هناك.
-: ماالأسماءُ الصريحةُ لرفاقك
الإرهابيين:
سقراطُ وابنُ رشد والسّمندلُ والنفّريُّ
وأورفيوس والسّعْلاة..
وإلى آخر ماوجدنا فى أوراقك من
أسماء حركية؟!
-:....
-: سنعرف كيف تنطق حين نواجهك
باعترافاتهم..
صوتا وصورة..

وحين وُوجِْهتُ بتقارير المخبر أفلاطون،
وجدالات التهافت ومناهج الأدلة، ونار
الطقس المبدئ المعيد، وبشارة الايذان
بالوقت، والملابس الداخلية
لأوريديكى(٢)،
وزمزمة السّفاد فى بوادى الجن، وسمعت
تسجيلا لصرخات الهلع من زرقاء
اليمامة.. اعترفتُ بأدقّ التفاصيل...

١

العنكبوتُ كأنه ورلٌ (٣) يدبُّ إلى
مراعى الضأن،
خيطٌ من شعاع الشمس يقطعه إلى
نصفين..
فالأطراف تنبض بالدم القانى وتترك
نقش رقصتها الذبيحة فى سقوف
الأرض،
نسجُ هلهلتْه الريحُ فى أفق البلادْ
كان المماليك العتاة الأقدمون المحدثون
يتنزّلون خلالنا من هيلمان الجوع
والفوضى،
وفى أفق المدينة
نافورةٌ تعلو وتنفسح امتداداتُ
الهواجس فى انتشار رمادها فى الريح
والأجواء تبرق،
هذه الشمطاءُ عاريةٌ.. تفحُّ جدائل
الدخّان والحيّات..
هذا المغزل الكونى من نذر القيامة أم
هو العصفُ الذى تنحلُّ فيه الروحُ
والرؤيا وتنحلُّ البلادْ
جميزة تتفاصنُ الأهوالُ والكسَفُ
المضيئةُ والظلامُ
بشكلها الممتد فى الآفاق؟!
هل كانتْ بلادُك أم جنونُك- هذه-؟! أم
أنت من فجر الخليقة لازبُ الطين المقدر
للغوايةِ والجنون
متقلب الأشكال بين يدى خنوم،
طالعٌ من وقدة الفاخورة العظمى،
ومُصْطفٌ صفوفاً كلمّا بليَتْ أعيدتْ فى
براح العصف والخلق الرميم المستعاد؟!
-: اخلعْ ثيابَكَ.
(لفحةُ الخوف المشوّش بالحياءِ وزمهرير
الفجر،
صفان خنوميّان تلمع فى أكفهما عصىُّ
الخَيزران،

٢- أوريديكى (أوريديس): حبيبة أورفيوس
٣- الورل: حيوان زاحف ، صحراوى، يقول البدو أنه يلتف بذيله الطويل المكون من فقرات مفصلية على سيقان الأغنام ويرضعها حتى يدميها.



وحارسان يصلصلان برجفة الجنزير:
كلب فى علو البغل يقعى،
آخر فى هيئة الوحش أشراب..)
.... أدرْ إلى الجدران وجهك.. لا كلام
ولاتلفُّتَ..
(لا كلام سوى دوىّ الإرث من ليل القراءة

فى دم التعذيب والهول المؤبّد فى بلادك
والخنوميين فى منفى التواريخ التى
أبقت دم القتلى يبيدُ ويُستعادْ.
هل كلُّ مجدكَ ياخنوم
هذى الدمى الفخّارُ تذروها الهشاشةُ
فى رياح السجن والتعذيب من جيل من
لجيلْ
حشدا يكسّرُ بعضُه بعضًا فلا يبقى
سوى دِمن الوجوه ورهْزة الغوغاء والأمم
الطلول!!)
حدّقتُ فى وسَخ الزجاج فروّعتْنى نظرةُ
«الشخص» المحدّق،
عنكبوتُ مُلْهمٌ فى الركن يبنى ثم يهدم
فى انتظار الصيد.
(أى فراشة سترفُّ أى ذبابة ستحط
مثل دمى المخثر فوق منسوج الجوارح
والعروق!!)

فى نَوْبَة البوق النحاسىُّ استجاشتْ
رهبةٌ بين المفاصل..
-: إنه الباشا وبوقُ الصبح فى «عرْض
التمام».

٢

شعبٌ خنّومىٌّ، وجيْش مُشْتَرَى من
صيد نخّاسين، والباشا يقدّمُ فى
رطانته جلائبه (٤):
الطواشىُّ، القضاةُ المخبرين،
السادةَ الخصيانَ، أعيانَ التسوُّلَ،
جَلْجلُوَت المنبريّات الزوانى،
البزْرَ ميط المدّعى..
درْعٌ من الشرق المفتّت والسيوفُ مباعةٌ
كى يملك الغربُ الرقابْ
بين الرُّميلة (٥) وانفساح القلعة
انتشرتْ وحوشُ الطير..
(إن دم الذبائح يستثير الطير قبل
ملاحم الموت).
البنود على رؤوس الجند
(هل يدرى الخليفة أن هذا السيف
مرتهن: معه
زمنا، وأزمنة عليه!!)
-: طاطئْ ولاتنظر وراءك واحتبس
أنفاسك..
(الزمن انفجار الرعب..
هل سيمزق الكلبان لحمك
من وراء أو أمام!!)

فى الركن كان العنكبوت
من مغزل الدأب المجنح بالغرائز
وانتظار الصيد يبنى ثم يهدم
(هذه كانت حدود «العبقرية فى

٤- الجلائب، الجلب: أجناس العبيد والمماليك والجوارى المشتراة من كل مكان
٥- الرميلة والقلعة: مساحتان كانت تخرج منهما الجيوش فى أحوال الحرب هجوما أودفاعا فى زمن المماليك حتى عصر محمد على

المكانْ»:
سجن وجلادون، أدوار الخنوميين
مابين الهزائم والخراب
فى الأرض من أقصى غوايات القناصل
وابتياع السيف
حتى الموت فى ختل الكلام).

٣

ليل، وكأس من دم الموتى ترب به البلاد رفاتها،
ورخام عُرافين ينشر من جعارين الكتابة جيشه السحرى
فالطين المقدر فوق نار من تعاويذ الرقى
يغلى وينضج لحمه الدهرى جارحة فجارحة
فيصطف الخنوميون
(هل يدرى الخليفة أن هذا الحشد
مختلق وأن السيف مرتهن: معه
زمنا، وأزمنة عليه!!)

الشمس جمر ذائب فى أعين الموتى،
فلا استلموا ولاطافوا
ولا انتسبوا لزمزمة السلالة
فالجزيرة صلصف والرمل مشوىٌ،
سرابَ من دم الفصحى يرف على مياه البحر،
ترتيل من الملح العصى يؤج فى لحم

المصاحف
ثم يبرق فى اندلاع الحبر
ثم يدب فى رمم القراءات الحريقْ
ويعفرم (٦) الباشا ويضحك،
ثم يبتعث البريدَ على ظهور الخيل بالبشرى
(فهل يدرى الخليفة أن هذا النصر أول ذبحه!!
ضريتْ (٧) كلاب الصيد فانتظر المواسم..)
عفرم الباشا وقهقه...
والخنوميون محض فكاهة حبلى بشمس من صديد الجرح،
ينسلون عبر البحر والصحراء،
ينتشرون فى جوع القرى كالقمل والبلهارسيا
والنهر موال من الدمع المقطر فى الظلام..

٤

ضريت كلابُ الصيد..
صيادون من كل البلاد تحلقوا
فوق الحشايا والزرابىِّ الدمقْس:
حثالة الماسون، تجار، جواسيس القناصل، باعة الوهم، السماسرة، المرابون،
الحجيج وثلة التجوال بالسم البطئ...
وشيشه الباشا تكركر أو تعفرم تحت تل

٦- عفرم يعفرم عفرمة: اشتقاقات شخصية من لفظة الاستحسان التركية «عفارم»
٧- ضريت : أصبحت ضارية متوحشة

الجمر والتمباك وهو على الأريكة غائب
فى
حلمه الأمى بالجبروت والسلطان..
حاشية الحثالة فى طقوس الصيد
هرأجون بالفوضى، ومحبوكون فى لفو
من الزور المضفر، إن فيض السوق
مندفق:
طرابيش العبيد، يشامك (٨) السبى
البغى، ومسبك الفولاذ، والبارود،
سمسرة التراجم، وخطة الحرب، الطواقم
من قيادات الكتائب والسفائن.. جنة
الاستبرق البرسيم،
والخيل المطهمة الصهيل، وطينة الوادى
استجاشت تحت شمس الجوع والخبل
الخنومى..الحثالة والجلائب والجواسيس
القناصل قادة للزحف،
تخبو شيشة الباشا فيهرع أمرد بالجمر
والتمباك
وهو معفرم ومكركر بإشارة الحرب
الدنيئة
والخنوميون أوبئة وجوع بين وقد الرمل
فى آسيا وبين الثلج فى البلقان..
ياربى أمان...

كانت جعارين الكتابة والرقى ينحل
فيها السحر والنفث الخنومى:
الفلول وآخر الموتى وقطعان الخنوميين
ترجع من ظلام النصر والفوضى إلى
الوادى وماء النهرثم تعيد سيرة طينها
دهرا فدهرا..
آه ياربى أمان..
-: البس ثياب السجن. لاتنظر وراءك،
لاكلام، ولاتلفتً
(لا كلام سوى دوى الإرث من
ليل القراءة فى دم التعذيب والهول
المؤبد فى بلادك والخنوميين فى منفى
التواريخ التى أبقت دم القتلى يبيد
ويستعاذ..)

معتقل طرة ١٩٩١/٣/١٣
رملة الأنجب- القاهرة ١٩٩٣/٤/٢٦

٨- اليشامك، مفردها يشمك حلية ذهبية على قصبة الأنف..

شعر

عَهْدُ الغُرَف

حلمى سالم

مفتاح

تدلف أقدام أربعة إلى مجرة،
فتستيقظ الانقلابات،
ليس للروح ممشىً
غير انقسام بقعة على نفسها،
لهذا: سيرى المتأخرون على كل حائط
حفر أمعاء.

١١٠ شبرد

تكومت قطة على منصة التلاوات،
بينما عيون المقرئ المكفوف تفتش
الحضور،
ثلاثة أنخاب طائرة على رءوس الأوليات
والأولين،
لكن وصفى التل لم يكن مهزوما حين
دوّت الرصاصات،

هنا الحفيدات أدركن أوتارا بين
جسدين،
فطرن إلى الطابق العلوى كى ينفرد
كوكبان:
بركة حابى،
بهائم معلوفة بين شدقين،

وساقا الصحافية فى المشترى،
أ ب ت ٠/وبين شفرتين النطق.

(١٩٩٣/٥/٥)

١٠ شارع دجلة

كانت النشوة طافرة على الكحل،
والأقداح حمّالة للرسالات،
أزاح الحلم عن خواصره:
كأن عين شمس أول الدنيا،
كأن كفليك سيرة التلاميذ،
لكن نشوة طافرة على الكحل أججت
كعوب المجلدات،
قال ابن المحار:
أنت صنّاعة الأساطير فكيف يهفو إليك
الرهبان؟
بعد دائرتين ظلت المرايا جافظة:
جسد فى جسد إلى جسد،

فى لمحة: هزت نشوة طافرة على الكحل
الفلسفات،
وسلمت المنظمات دفاترها:
للنفط.
(١٩٩٣/٥/٦)

جامعة الدول العربية

خلع قفطانه وصاح:
أبى مات،
والميراث مقسوم بغير العدل،
غير أننى لا أحب المهندسين،
ساعتها:
صارت الأنثى محدبة،
والأصابع سراطين،
حكت الصغيرة عن «القصبجة» وحكى
الصغير عن «ظفار»،
كان فى العاشرة حينما أخذت منه رأس
الحسين،
فباتت بلادة غائمة،
بينما نشوة طافرة على الكحل تجدّد
العهد،
هكذا صارت أشواقه تعطله عن أشواقه،
فى توقيت صارت الأنثى فيه: مفبشة،

فجاة:
داهمته نوبة القلب فى الكافتيريا.

(١٩٩٣/٥/٦)

محسن للموبيليا

ظل رمل البدو عالقا بفوديه،
قالت صبيته: هيا إلى أرض توت،

مزلاج باب: مؤخرة مترعة بالسلالات،
أكملنا الحديث عن العقداء الكاذبين،
وأثنينا على الشعوب المريضة بآلهة
سفليين،
بينما الشدادات مهملات على سجادة
البهو،
كشفت عن الفلقتين فى الباحة فتكهرب
المتقون،
سألنا: كيف انقضى عقد والمحبون

مغلولون؟

أجاب: «أصبع الصبح».
حينئذ: غدت أصابع في فم،
في آخر الهنك حار اللسان واستوت مصابات،
وكان رملُ البدو رملَ البدو.

(١٩٩٣/٥/١٨)

مساكن شيراتون

صمم المدخل على غرار النوبيين،
بعد الدوام قبّل ابنه في الذراع،
وأغلق الباب خلف الهاربات:
جددّنا الارائك كي ينام بعد النشرة،
وفتحنا على المطبخ نافذة حتى تتراسل الحواس،
وحينما جهز الفِراشَ البدائي للمرهقين قال:
يطفو كمأساة ويطفو كملهاة،
وبينهما ذرية تدفع المكوس،
فراحت تمسح دم الحيض عن شفة المؤلف،

أغمض عيونه على جاريْه منحوتين،
هادئا غطى وجهه:
في الصباح سيأتي «كريم».

(١٩٩٣/٥/٢٠)

١٥ ابو بكر الصديق

ليس عند الغندور فواكه مخزونة،
بدأ الفتى مشهدا عن مدن القناة ثم انصرف،
فربتت على الحيارى وقادت الأعمى إلى الماس،
عاود الحديث عن سنوات التهجير والسمسمية،
ثم اختفى في أرق الغنادير،
احترقت حدائق المانجو،
ووزعونا على الدلتا ضريبة،
وكنت أكتب في دفتر الحصة:
دع مياهي فمياهي،
صار النبيذ في الرسغ فتطهرت،
وهو يهوى الصبايا والرحالة والتباس الشكل،
ويجيد تقلق الثمانينات.

(١٩٩٣/٥/٢٥)

ميدان لبنان

هذا هو الجمر الذي كون النطفات بعد شهر،
لم يتكلم عن حائط الصواريخ ولاعن غموض المطالع،
كان الناي حيوانات مبروكة فانفلق النوى،
صنعنا عشاء خفيفا وانطلقنا إلى الحقل،
أهمل المعزوفان الأسرةَ وانشرحا على الملاط،
هنا أشرق ظهري بقمح،
لكن الغنادير عادوا من تقلق

الثمانينات
بروايةٍ لم تتم،
فلم يحك أحد عن المعدية رقم ٦،
بينما البيانو لايزال ينزف قصة الطفل
الذى قتلت،
صرخة الهتك فى المسرح الكبير دُوت،
رأيت مائى ماشيا من الركبتين حتى
اللسان،
هدأ الفندور بعد جريمة،
لكن طفلة النهضة لم تتقبل السم.

(١٩٩٣/٥/٢٥)

مدينة الطلبة

لماذا لم نعد بسطاء مثل أمك يامحمد؟
أمك التى هزها من يقينها تليفزيون
القسط،
اختبر وحده جبيرة القدم
لكنه لم يختبر وحده جبيرة القلب،
أختها قالت: كيف تحتملين هذا الإله
المجدوع؟
تكلمنا عن الأعوام والشعر،
فاندلعت ينابيع محبوسة بالمرارات:
أنا النص الذى فوق كل نص،
أنا الصنع الذى أعلى من كل صنع،
أنا الذات التى على كل ذات.
لماذا لم نعد بسطاء مثل أمك يامحمد؟
أمك التى وضعت على جبيرة الساق
طه،
وعلى جبيرة القلب ياسين،
وراحت ترمق تاجر الحرب،
وتهمس فى ليل البحيرات:
لم تتم.

(١٩٩٣/٥/٢٥)

الحى العاشر

أنَّبَ مهندس الرى عُماله وأدخل الفتى
الصحافة،
كان الهويس على آخره والمقاعد خالية
من المنجمات،
حكى لى كيف شُدَّت سيدة على ظهرها
عامين،
وهى ترقب فى الشرفة نخلا تحت
الجبردين،
هل فرَّقتنا السياسات؟.
استعدنا «النبى» بين الأصابع ثم أعددنا
قطائف،
«ينبغى أن ننظف المخدات من ريق
الحمام»،
هذا الخشن الرءوم: شرخة جبرٌ،
لكن مهندس الرى كان ممرورا،
لأنه رأى الشَّعَ تحت زخرفة.

(١٩٩٣/٦/٣)

الإسماعيلية

من ذلك الذى يقطع الجنوب فى سكتة؟
تباعد المساء فاختار أن يبقى منفردا
فى الحانوت،
وحينما صار إخوانه أصحاب توكيلات،
ظل يعيد وحده ترتيب «الأربعين»،

وضع النادل الخضروات فى فخارة،
فأيقظ الفتى خزانته:
حذاء الجندية فى قدم المتفلسف،
مأدبة الجرجير،
شعار: ياحاكمنا بالمباحث،
تحدث رجل عن تيمة الجسد فى عمل الطليعيين،
ساعتها: صارت عيناها بديلا للخضر،
وحطت نسورها على موضع الرمح،
هذه هيئة القناة،
وهذا هو الرمل الذى ذوبه المهندسون،
قالت حرة: كل سطر يفتّح المسام تحت كشكشات الثوب،
وقالت البصّارة: فى بطن كل ضفدعة مفتاح عدن،
فمن ذلك الذى يخط:
انكسر الوزن وضلت الشيوخ.

(١٩٩٣/٦/٥)

٢٨ شارع سوريا

يطرق الغامضون النوافذ بالعصىّ،
هنا: أول انتصابة للسرو،
أول مسودة لأول سائل،
أول أخذة من الظهر،
يطرق الغامضون النوافذ بالعصىّ،
هنا الآخرون الآخرون الآخرون،
وأول قئ مع المؤذن.

(١٩٩٣/٧/٤)

حارة الونش

النرجيلة مفاجئة للصبايا،
وألمظ موحية بالهوان والهوى،
لم تكن التفاصيل ثقيلة،
لكن الدبق فى فم الشاحبات طافح على الدش،
التزرية منتبهون لخطوة الأنثى.
بينما الصفار تحت النوافذ يبدأون لعبة المحرمات،
أحضر الطعام بغمزة:
هذه عباءة الأب،
وهذا سيف العوز.

(١٩٩٣/٧/٤)

٣ حسين رشاد

بدأ البكباشىُ خطته بعد الفحوصات،
كان النشيج كمينا وكلمة السر: مشاءون،
طرقة الصباح على مجزوء الكامل،
فاحتجت مهزلتين
كى أنقى اللهاة من زرنيخها،
نام اللغوى خدعةً،
ليترك الزائريْن فى المتون،
فبدأ البكباشى خطته بعد الفحوصات،
لكنها لم تصدق أننى اشتريت للمتفلسف الدواء،
إخلعى الكردان خلف سلسلة: إقرأ،
ليدخل ضمير الغائب فى ضمير المتكلم،
وثبتى التقوس: كى تظل آية جيم

وحشا،

أما نحن:
فسوف نأخذ يوليو إلى المدفأة.

(١٩٩٣/٧/٤)

القطامية

لم نحتج سوى سجادة يدوية وسخّان،
هذه الأمتار للأحمرين طيلة الفتوحات،
أما إزالة الغبار فمهمة القبلة الخاطفة،
قال جاران:
خذا من عندنا الماء والحبهان،
كان المقطم راكعا فى انتظار مدبوغين:
هنا غرفة المعيشة،
وهنا بفتة الجنس،
لم نحتج سوى كنكة،
والقميص الذى لم تهركه بعد غسالة،
أوصانا:
احتفظا بالمفاتيح فى الرقاب وغيّرا وضع الحوائط،
لم نحتج سوى روح،
هكذا: ظلت بقع الشهر تنشع فى نسيج القصاصات،
هكذا: المقطم ضئيل
جنب سحلية.
(١٩٩٣/٦/١٠)

مياس

لكن الرذاذ ظل ملوثا بانتفاخ البطن،
أما ركبتاها فى المنتدى فكانتا محك
العزم،
باتت القراميط التى قلاها النادل مشمومة،
لكن صوتها وهى تخطئ النحو نحو،
لهذا:
سيجرح القلب شرط الجزاء،
لم يكد كعب الغزال يعبر البلعوم حتى التاثت النوّات،
فظلت سخونة الكف برهانا
على روح شرّخها لصوص الجدل،

كتب الملاحظ:
لم يغسل اليود أدران الجوارى وقذى العبد،
وهمّش: عين حورس مفقوءة.

(١٩٩٣/٦/١٦)

المجاورة ١٢

زارنى المحبوب،
على الحوائط الدم الجاف الذى خلفه الممثل،
وفى المرحاض بقايا حشا،
قال الشقيق: هذه الأشعار أوسع من إناء الطهى،
زارنى المحبوب،
فلماذا أكون غريبا فى غرفتين وصالة،
ليس لى لوتس الشرفة،
ليس منى جعران أفريقيا،
ليس البلاط الذى تركته المخابرات بلاطى،

كانت الأشباح بالباب وسلك الهاتف،
كانت الأشباح بالرموش وتحت الملّة،
كانت الأشباح فى الذاكرة والذكرى
والذّكر والذُّكر،
مرعوبة صاحت:
«سيثقبون الجدار الآن ويهجمون»،
إنسل الإله من إلهته،
وانهارت مصر.

(١٠/٧/١٩٩٣)

قفل

مرت البقاع على القلب،
ومر القلب على البقاع،
لنترك على كل صوانة طوابير المضارع،
هكذا: طارت القلنسوات،
فلماذا لم ألاحظ سل العظام فى
المعاهدة،
لم تذهب أساطير الغرف،
لأنها فى المتر بين صالة التحرير
وأشلائى،
أدر المفتاح فى كالونه:
تك/تك/ تك/
حركة وسكون،
حركة وسكون،
سكون.

مايو/أغسطس ١٩٩٣

شعر

تعبتْ طيورك فى يدى

إلى مصباح قطب.. والنازفين من فداحة التحليق والصدق

محمد البرغوثى

هل وردة تعلو.. يحاصرها النزيف الوغد،
لاتذوى؟، وتطلع فى سماء الروح أسئلة
تباعت فى صميم الدم بالمطر المخثر..
لايكلس بوحها؟.
هى وردة؟
أم وعى أرض فى استلاب
الزهو من ورد الصهيل؟
أم طيش طير يصطفى ولها ويشتعل؟

هل قلت لى: هذا أوانك والمدى
والصبح أفئدة من القطن المندى والحليب؟
هذا حصانك فاعتل فرحا يطاوله؟
هل قلت لى:
ضرع من الأسمنت معقود على شفتيك
لاتسق الجواد..
فلم يزل فى الجرح متسع؟
هل قلت لى:
للطعن وجه غير هذا الوجه، لاتمش
على مهل وراود ماستطعت من الجنائن

واستعذ بالطمى من شيخ تسلح
بالفتاوى
كى يطارد بوح خاطئة يراودها
الغناء؟

....،
....

ياصحبى:
تعبت طيورك فى يدى
وتعبت من شجر يطاردنا
وتعبت من شجر نطارده
تعب الغناء المر فى رئتى
وتعبت مما لاأعاني.
فادن قليلا من نشيج الخيل فى
صمتى
لتقول لى:
هذا أوانك والمدى والصبح
أفئدة من الطمى المراوغ.
.....
.....
.....
هل قلت لك:

فى الشارع الموبوء بالذكرى

- وكان الفخ منصوبا-
مالت جراحك فوق ظلى فاستبنت
هويتى
ورميت عشب مخاوفى
وقرأت أعشاش الطيور لربما أثق
أن الجياد إذا استفاقت من رخام
زمانها
سيفيض فى الطرقات نوار تندى
بالحنين
لبكارة الوجه الذى افتضوا بكارته
ولربما أثق،
أن المناديل التى كم شيعت
فى الحرب أعمارا
كم ودعت فى السلم أوطانا
ستعود تخفق فى مواويل الجنود
فى عرس أختى سوف تندلع المناديل
الحزينة كالغناء. ولربما أثق..
ولربما أثق..
....

- هل كنت أكذب فى مسيرى؟
أم كنت مشدوها بأفق زائف؟
أم كنت مندوها بهذا الماء فى طرف
قصى؟
هل كنت أحمل ماتيسر من عذابات
السطوح الراسيات على البيوت
مواجع،
لأتم أول دمعة؟
هل قلت لى:
الماء فى الاسفنج شئ آخر
والريح فى الشرفات غير الريح
فى الشجر المخالف؟
....
......
ينداح هذا الورد عن شبق العذارى
الثاكلات، حوائج.
وأنا أراود دمعة أخرى.
هل قلت لك:
الحقل يجمع نخله ونباته،
الحقل يجمع بوح كل الطير والطمى
العفى
ويخالس الحراس..
يفجؤه استلاب شانه
ليعود فى طقس مريب
لكنه ينسى قواقع مائه
تحت الجناح المستقر على عظامك
تحت الجناح المستقر على عظامى-
ويفيض مافى الروح من حمأ
ليظل هذاالأخضر الرجراج
فى تيه الحداثة سادرا
ويظل فقد فراسة القلب المؤرخ
للعداء..

يؤجج التهويم فى عزل الخطاب
عن المخاطب
والأنين عن الذبيح
....
....
والصبح؟
- الصبح ؟ هذا الصبح لم يطلع على
صفصافنا إلا كفيفا أو مخاتل
والقلب؟
- القلب؟ هل فتحوه نافذة تطل على
مقاتل؟
ذرع الدروب مقاتلالم يأخذ
الثأر الشريف،
ثم استظل بحائط متهالك؟
أم شيدوه القلب جسرا
فوق نهر من نزيف؟
كم قلت لك:
وسعت جراحك ياحبيبى كل شئ
قامت ظلالك
والجدار على اشتهائك قائم،
تعبت جراحك فاسترح.
وتقول لى:
هم حدثوك عن انتحار الوجد
فى الشجر المغادر طمى منبته
وعن ماء تخاصمه العناصر
دعني ارتجل الطلوع إلى سماء لست
أعرفها..
تباغت فى صميم الدم بالمطر المخثر،
لايكلس
بوحها. أنا وردة تعلو.
لى فيض طير فادح التحليق
مشتعل.

قصة

من لـــم يمــت

سلوى النعيمى

بالأمس مات أخى.

من بعده انقسم الناس فى رأسى من يموت بالسرطان ومن يموت بغيره. وضعت اسمى فى أول القائمه الأولى. فى أحلامى، كان أخى يأتينى، يمسك بيدى ليقول إنى سأموت بعده بشهور. عندما كنت أفتح عينى كنت أرى سرطانى ببزغ شمسا محرقة تجرنى وراءها.

بالأمس مات أخى.

انبنى أبى «أخوك مدفون إلى جانبك ولاتزورين قبره؟ أتيت من آخر الدنيا لأطمئن على أحواله. أنت هنا ولاتكلفين نفسك خمس دقائق. القبر مهمل وكان صاحبه لا أهل له. كنت أعرف دائما أنك بلا قلب» الجملة الاستفهامية الطويلة التى بدأت تنكتب فى رأسى امحت وسقطت وحدها. لاقلب لى؟ لاقبر لى؟ غدا، عندما سأموت سأطلب أن تحرق جثتى ، ذرا للرماد.

بالأمس مات أخى.

من بين دموعه نصب أبى نفسه وريثا وحيدا لغنيمه سبعه عشر عاما من احتراق أخى فى البلد الصحراوى «الأب يحجب بقية الاخوة فى حال وفاة..» طبق أحكام الشريعة، شارحا

حيثيات الفتوى وسط تهليل الجميع. أختي ماكانت بحاجة إلى دموعها كي تختار الكلمات التي ستقرأ للصلاة على جثمان أخي، في الكنيسة القريبة من المستشفى. اختارتها بالحماسة نفسها، وبالتذوق نفسه لقصيدة تشرحها لتلميذاتها. «الرب راعي فلا يعوزني شئ.. استشارتني «في مراع خصبة..» تتلمظ بالكلمات «إني ولو سكنت في وادي ظلال الموت..» كنت أنظر إليها وأهز رأسي.

بالأمس مات أخي

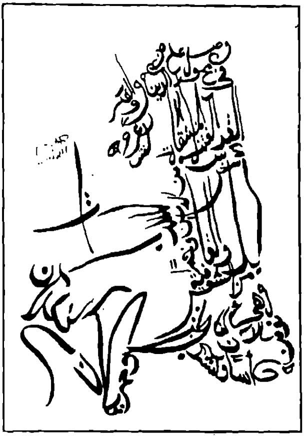
عاد من المدينة الصحراوية مريضا. نزح إليها للعمل في الثالثة والعشرين وعاد منها في الأربعين، محقونا بالقهر وبالسرطان، ليموت في هذا البلد الغريب. استأجر له أبي حقا في قبر لمدة خمسة أعوام، قابلة للتجديد، في مقبرة باريسية «الأمكنة محدودة»، شرح موظف مكتب دفن الموتى «عندما تنتهي المدة ننزل فوقه ميتا آخر. هذا إذا لم يجدد العقد قبل..» كان يتكلم وكنت أدور بين جثث الموتى المتراكبة طبقات، المتخالطة عظاما وجماجم، ألملم بقايا أخي.

بالأمس مات أخي.

في الكنيسة، كانت أمي ترتدي السواد. أخواتي أيضا. حتى أنا. أبي كان معنا. قال إن علينا أن نفعلها من اجل أمي وإلا لأصيبت بذبحة قلبية. فكرت في أنها لم تصب بأذى عندما ورثه بالأمس مسلما. فهمت خطورة جملتي. بلعتها -كعادتي- وهززت رأسي. كنا سبعة فقط، بعيدا عن أعين الغرباء، في مواجهة كلمات القسيس التي اختارتها اختي بعد أن دفعت مقدما ثمن القداس الجنائزي، دمى كل منا وردة فوق التابوت الخشبي، وخرجنا واحدا بعد الآخر. كان ذلك في المقبرة أم في الكنيسة؟ كان ذلك في الأول من نيسان ولم يكن موته كذبة. كان قد مات من قبل، كل يوم، خلال ستة أشهر. كم يوما في الستة أشهر؟ مئة وثمانون يوما؟ مائة وثمانون ميتة؟ منذ أن نصب الجراح مقصلته أمام عيني مات أخي. الميتات بعدها كانت إعادة تمثيل للجريمة. من يومها وأنا أمسك جثة أخي بيدي، أجرجرها وراء حياتي.

بالأمس مات أخي.

عندما دخلت البيت رأيتهم متحلقين حول المائدة. تغطيها الأوراق ودفاتر الحسابات المصرفية. يجمعون ويقسمون، برعاية أبي، الوريث الأوحد. الأرقام تتطاير وتحط على غبارا. كان أخي مرميا في سريره، في ذلك المستشفى الباريسي. ذوى وضمر وتقلص وانكمش ونام تحت تأثير المورفين. عندما دخلت الغرفة سكتوا لحظات ثم عادت الأرقام الى التطاير. تذكرت أني رأيت مشهدا مشابها في فيلم ايطالي قديم وأني ضحكت طويلا. هل كنت أبتسم عندما أدرت ظهري خارجة، نافضة عني غبارهم؟



بالأمس مات أخي.

«زوجك مصاب» بسرطان عام.. قاطعته «إنه أخي.» لم تتبدل لهجة الجراح «...بسرطان عام» لن يعيش أكثر من ستة أشهر». لم أسمع صوتي الأصفر يطلب إيضاحات حول العلاج بالأشعة والعلاج بالكيمياء والعلاج بالـ.. أرى الجراح يهز رأسه بصرامة جنرال «لم يبق إلا الصلاة»أنظر اليه وأهز رأسي. من سيفعلها؟ أنا؟

بالأمس مات أخي.

كانوا حوله يبكون. ينظرون إلى عيني اليابستين ويبكون. أناأنظر الى عيونهم الغارقة وتجف عيناي أكثر . الجراح الذى فتح الراس لاستئصال الورم الدماغي اكتشف سر أخي «السرطان منتشر» فى الجسم كله: هذا ورم مرسل :ميتا ستاز. فى المعجم بحثت عن المعنى «كتلة من الخلايا السرطانية ناتجة عن انتشار المرض، عن طريق الغدد أو الدم نازحا من بؤرته الأصلية» كان أخي، في كل عام، يقرر أن يترك عمله فى البلد الصحراوى. فى العام السابع عشر انفجر قراره فى دمه ونزح الى دماغة. كان على أن أصدق المعجم.كان على أن أصدق تاريخ أخى.

بالأمس مات أخى.

من بعده رحل أبى. مرضت أمى، تبعثر اخوتى فى مدن بعيدة. لم أر أحدا منهم.

بالأمس مرت عشرة أعوام على موت أخى.

ماعاد يأتينى فى أحلامى. ماعاد يمسك بيدى ليقول لى.

قصة

انكفاء

يوسف المحيميد
السعودية

تنفلت منى وهى تمشى أماما

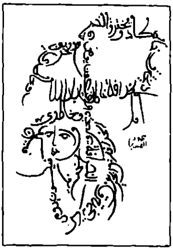
فأركض خلفها وقد أوحشنى رفيف عباءتها السوداء، حتى أقبض عليه، بينما تجر يدى الأخرى حقيبتى الجلدية الثقيلة، وعيناى المضمختان بالنعاس تصبان سوادهما على السور العالى، المضفور بامتداد شارع الوزير: «الميت يضحك»؟ أسأل.

تدفعنى بكفها الضخمة بعنف، وأكاد أنكفئ قبل أن أتماسك، وأواصل سيرى معها

****

كنت أراه كثيرا..

يخرج بخطى مكدودة ، من غرفته الواطئة، اذ يحنى رأسه المضمد بفترة حمراء لاتفارقه أبدا، وهو يهم بالصعود الى الشارع الترابى، حاملا صينية تلتمع فى الظهيرة، وتنكفئ فوقها فناجين تبرق ظهورها بنقوش ذهبية لم تخفها همهمات الأصابع اذ تلتف عليها، ثم يلتفت نحوى بسواد جبينه، دون أن يطلق تقطيبه اليومى، فأركض نحوه ملتقطا منشفة صوفية مقلمة سقطت من على كتفه، وأنفضها من ترابها العالق، ويكمل مشيه بعد أن أثبتها حين يثنى ركبتيه كى أستطيع أن



أناوش كتفه العالى.

ويحدث أن يناولنى سواد وجهه المكدود، دون أن يتوقف، لأجدنى أتبعه، بأن أدلف الباب من ضلفته المفتوحة، وأصعد سلم الدرج الطويل، وحالما نستوى تحفنا، بغتة، ضحكات عالية تشيعنا لحظة أن نمعن فى عمق المجلس، فيزداد ارتباكى، ويزداد تقطيبه، وأتنقل بعينى الوجلتين بين وجوههم الضاحكة بشدة، اذ تتراخى ظهور هم على مساند خضراء، ويغرزون مرافقهم القاسية فى صدور الحمائم البيضاء المنسوجة فى صوف المتاكئ الخضراء، فتتكالب رعشات يدى الصغيرتين، وأنا أفرش المنشفة الصوفية المقلمة فوق التماع ظهور الفناجين، التى تضئ نقوشها الذهبية قبل أن تستكين فى ظلمتها.

وبينما أهبط سلم الدرج مسرعا نحو الأسفل ، أسمع أصواتهم تطير النكات صوبه، وهى تسأل: «أنت رجل؟» ثم تتلاحق الضحكات صاخبة، وكأننى ألمحه- بينما أهبط الدرج- بوجهة المشدود، واشتباك حاجبيه الكثيفين.

***

رغم أننى كنت أدفع بيدى أجسادهم الضخمة، الا أننى لم أفلح أبدا فى أن ألمح ماإذا كانت ثمة ابتسامة صغيرة ترسم غمازتيه السوداوين للمرة الأولى، وجسده الباذخ مسجى بامتداد صندوق سيارة النقل المحشورة فى عرض الشارع الترابى.

****

ظللت، لسنين عديدة، أسحب حقيبتى الجلدية الثقيلة، وأنا وحدى أحاذى سور المقبرة العالى الذى يحف شارع الوزير، وأسأل روحى:

«الميت يضحك؟»

ودون أن تدفعنى كف ضخمة،أجدنى، بغتة، أنكفئ لوحدى.

قصة

البئر

سمية رمضان

في الصحراء لاتمطر السماء. ولكن قرب الفجر كل يوم تتجمع حبات الندى عند أطراف النباتات المنشورة هنا وهناك. تتلقفها يدا امرأة عجوز معروقة قلقة كل فجر وكأنها فرصتها الأخيرة. عندما يمتلئ بحبات الندى الكوز الصفيح تجرى تفرغه في البئر. صنعتها يداها. حفرتها وأدارت فتحتها وعمقتها واقسمت أن تملأها حتى تفيض. ولكن هنا في هذه الصحراء لاتمن الارض بماء وان اخترقت حتى الجوف السحيق. يوم اكتشفت ذلك اقسمت وكانت شابه جميله وقتها أن تملأ البئر لو كلفها ذلك عمرها.

فراحت عند فجر كل يوم تجمع حبات الندى في الكوز الصفيح وعندما يمتلئ الكوز بعض الشئ تجرى تفرغه في البئر وتنتظر صباح يوم جديد. ماكان يؤرقها الا خاطر واحد يلح عليها نهارا بأكمله احيانا. ماذا لو أنها ماتت قبل أن تملأ البئر؟ أحيانا كانت تستولى عليها الفكرة فلا تطيق انتظار الفجر فتقضى ليلها في محاولات يائسة لجمع الندى قبل أن يتجمع. وأحيانا كانت تستسلم لخاطر يهد من عزيمتها ويوهنها: ان كل جهدها لن يغير شيئا

وان احدا لن يلحظة وانها بعد أن تموت لن يتذكر بئرها احد ولن يروى بئرها أحد.

ظلت على حالها سنين طويلة لاتعلم عددها، إلى أن كان يوم ذهبت تفرغ الكوز الصفيح فى جوف بئرها وذهلت. كان الماء قد ارتفع.. حتى أنها رأت صورتها تتراقص أمامها على صفحة المياه وأفزعها مارأت. وجه عجوز حفر عليه قانون الحياة والموت طلاسم التحول. حياة جف رحيقها وذبلت لم يبق لها الا لحظة ينفخ فيها فتنهد وتتبعثر وتذوب وسط ذرات رمال الصحراء. وشمل كيانها جنون يندفع فى موجات يخبط صفحة الماء بالكوز الصفيح ويفرغ ماءه على الرمال حول البئر. ولكن الماء لا ينحسر ولاتبتل حبات الرمال.

ظلت تهوى على وجه الماء تغرف وتفرغ ولاتنحسر البئر ولاتبتل الرمال حتى إذا خارت قواها تماما جلست جوار البئر تتمتم صلاة اخيرة فى حنق: لن استسلم...لن استسلم...

الديوان الصغير

«وطنيتى» المصادرة

مختارات من

شعر على الغاياتى

تقديم:

الزعيم محمد فريد

الشيخ عبد العزيز جاويش

أول مصادرة
في التاريخ المصرى الحديث

سيرة الشيخ ، على الغاياتى (١٨٨٥-١٩٥٦) سيرة كفاح وطنى حقة. ولهذا كان من الطبيعى ان يقول عنه الكاتب الكبير الراحل فتحى رضوان : «لا اظن ان هناك ممن جاهدوا فى سبيل مصر ،وطوّقوا عنقها بأياد جليلة، واحتملوا من اجل ذلك شظف العيش، والبعد عن الأهل، وضيق الرزق، من لقى ما لقيه علي الغاياتى ، الشاعر والكاتب والصحفى والعالم الاسلامى ، من نفى وتشريد، وجحود ونكران ».

وقصة الغاياتى واحدة من القصص المضيئة التى تبين لنا ان النضال من اجل حرية وكرامة مصر متصل طوال تاريخنا الحديث، وأن القهر والاستبداد، متصل كذلك.

اصدر الغاياتى ديوانه الشهير «وطنيتى» عام ١٩١٠، وهو «مجموعة قصائد ومقاطيع فى موضوعات متنوعة وأغراض وطنية مختلفة دعت اليها النهضة الحاضرة فى مصر».

وقد تصدرت الديوان مقدمتان هامتان - عدا مقدمة المؤلف نفسها -

الأولى لزعيم الحزب الوطني آنذاك محمد فريد، والثانية لكاتب الحزب الوطني الأول عبد العزيز جاويش، فما كان من السلطات آنذاك إلا ان صادرت الديوان وحكمت على صاحبه بالسجن سنة، وعلى محمد فريد بستة أشهر، وعلى عبد العزيز جاويش بثلاثة اشهر.

وبينما نفذ الحكم فعلا في فريد وجاويش استطاع الغاياتي ان يهرب الى الخارج، ليعيش في تركيا ثم في بعض البلاد الاوربية حتى عاد سنة ١٩٣٥. كما يدلنا الكتاب القيم الفريد للدكتور ابراهيم المسلمي (على الغاياتي من «وطنيتي» الى منبر الشرق). الذي اعتمدنا عليه هنا.

والسبب الرئيسي في اختيارنا لمختارات الغاياتي وقضية وطنيتي يرجع الى رغبتنا في تقديم نموذج ناصع للمثقف الوطني، المنخرط في قضايا وطنه المدافع عن بلاده في مواجهة السلطات الجائرة، لعل هذا النموذج ان يكون نقيضا كاسحا لدعوات «تجسير الفجوة بين المثقف والامير» التي راجت بين مثقفينا هذه الايام، لتحويل المثقفين الى «لجان حكماء» يرشّدون عمل السلطات ويهدون خطاها حتى لا ينفجر عليها غضب الشعب!

وربما لايكون شعر علي الغاياتي من أرفع الشعر، لكننا نستطيع ان نقول ان هذا الشعر يقدّم صورة مبكرة من صور الجهاد بالقصيدة في مواجهة كل عسف، ونستطيع ان نقول ان الغاياتي كان الحلقة الواصلة بين البارودي من ناحية وأحمد شوقي من ناحية ثانية. وهي الحلقة التي ينساها النقاد والمؤرخون كثيرا حينما يؤرخون لارتباط الشعر بالوطنية المصرية في العصر الحديث، او يؤرخون لبدايات «الإحياء» الشعري!

هكذا نضع بين ايدي القراء والمثقفين اول واقعة مصادرة في تاريخنا الحديث (فيما نعلم)، في الوقت الذي نقدّم فيه هذا النموذج الصلب للمثقف الوطني، الذي همّشته حياتنا السياسية والثقافية وحجبته لاسباب معلومة.

« أدب ونقد »

كلمة
حضرة محمد بك فريد

تأثير الشعر في تربية الأمم

الشعر من أفضل المؤثرات في ايقاظ الأمم من سباتها وبث روح الحياة فيها. كما أنه من المشجعات على القتال وبث حب الاقدام والمخاطرة بالنفس في الحروب. ولذلك نجد الاشعار الحماسية من قديم الزمان شائعة لدى العرب وغيرهم من الأمم المجيدة كالرومان واليونان وغيرها.

وليس من ينكر أن الانشودة الفرنسية التى أنشأها الضابط الفرنسى «روجيه دى ليل» ، وسميت المرسيليز كانت من أقوى أسباب إنتصار فرنسا على ملوك أوروبا الذين تألبوا لاخماد روح الحرية في مبدأ ظهورها.

لذلك كتب الكاتبون منا كثيرا فى ضرورة وضع القصائد والأغانى الوطنية ليحفظها الصغار ويترنموا بها فى أوقات فراغهم ولينشروها فى ساعات لعبهم بدل هذه الاغانى والأناشيد التى يرددها أطفال الأزقة. خصوصا فى ليالى شهر رمضان المبارك، كما كتبوا فى لزوم تغيير الأغانى التى تنشر فى الافراح وكلها دائرة حول نقطة واحدة هى الغرام ووصف المحبوب بأوصاف ماأنزل الله بها من سلطان».

* * *

«لقد كان من نتيجة استبداد حكومة الفرد سواء فى الغرب أو

الشرق اماتة الشعر الحماسي، وحمل الشعراء بالعطايا والمنح على وضع قصائد المدح البارد والاطراء الفارغ في الملوك والامراء والوزراء، وابتعادهم عن كل مايربي النفوس ويغرس فيها حب الحرية والاستقلال. كما كان من نتائج هذا الاستبداد خلو خطب المساجد من كل فائدة تعود على المستمع حتى اصبحت كلها تدور حول موضوع التزهيد في الدنيا والحض على الكسل وانتظار الرزق بلا سعي ولاعمل».

تنبهت لذلك الأمم المغلوب على أمرها. فجعلت من أول مبادئها وضع القصائد الوطنية والأناشيد الحماسية باللغة الفصحى للطبقة المتعلمة. وباللغة العامية لطبقات الزراع والصناع وسواهم من العمال غير المتعلمين. فكان ذلك من أكبر العوامل على بث روح الوطنية بين جميع الطبقات. ويسرني أن هذه النهضة المباركة سرت في بلادنا فترك أغلب الشعراء نظم قصائد المديح للأمراء والحكام. وصرفوا هممهم واستعملوا مواهبهم في وضع الأشعار الوطنية وارسالها في وصف الشؤون السياسية التي تشغل الرأي العام. وقد لاحت «وطنيتي» في طليعة هذه النهضة الميمونة الرشيدة.

ومما يزيد سروري أن شعراء الأرياف وضعوا عدة أناشيد وأغان في مسألة دنشواي ومانشأ عنها، وفي المرحوم مصطفى كامل باشا ومجهوداته الوطنية. وفي موضوع قناة السويس ورفض الجمعية العمومية لمشروعها. وأخذوا ينشدونها في سمرهم وأفراحهم على الاتهم الموسيقية البسيطة. وهي حركة مباركة أن شاء الله تدل على أن مجهودات الوطنيين قد أثمرت ووصل تاثيرها الى أعماق القلوب في جميع طبقات الأمة. وتبشر باقتراب زمن الخلاص من الاحتلال ومن سلطة الفرد باذن الله».

«فعلى حضرات الشعراء أن يقلعوا عن عادة وضع قصائد المديح في أيام معلومة ومواسم معدودة، وأن يستعملوا هذه المواهب الربانية في خدمة الأمة وتربيتها بدل أن يصرفوها في خدمة- الأغنياء، وتمليق الأمراء. والتقرب من الوزراء. فالحكام زائلون والأمة باقية . «والسلام على من سمع ووعى. ووفق لخدمة بلاده وسعى، فأن سعيه سوف يرى، ثم يجزاه الجزء الأوفى».

(الامضاء)

«محمد فريد»

كلمة

الشيخ عبد العزيز جاويش

(رئيس تحرير «العلم»)

الشعر والشاعر

قد يتوهم بعض المتشاعرين ان الشعر هو تلك الجمل الموزونة ذات الروى الملتزم ، فتراهم اجرأ ما يكونون فى تقصيد القصائد والانتساب الى دعوى الشعر معتمدين على جهل كثيرين بأسرار الشعر ومزاياه وشرائط صحته وكماله عالمين ان الادب قليل اهله الذين يميزون بين الخبيث والطيب ويدركون دقائق الفروق التى بين الابيات العامرة والابيات الغامرة ، لاسيما فى هذا الوقت الذى ضعفت فيه ملكة اللغة العربية . اذ طرأ على العرب من العجمة المتفشية ما اصبح معه الذوق بعيدا عن السلامة ، وتاليف العبارات احوج ما يكون الى الاستقامة.

اذا شئت ان تعرف جيد الشعر فدع عنك تفاعيل البحور والتزام الحروف ومحسنات الالفاظ واعتبر بما يتركه فى نفسك من الأثر ، فان أحسن الشعر ما يملك قلبك حتى تفرغ منه، كما ان اجمل الصور ما يملك بصرك حتى يغيب عنه. اذا شئت ان تعرف الفرق بين الشعر المطبوع والشعر المصنوع فان شعرت وقت سماعه كأن معانيه ارواح تناجيك ، وألفاظه تكاد تخرج من فيك ، فذلك هو المطبوع، وان ذهبت أغراضه بقلبك مذاهب شتى ولم يجمل فى السمع بباجته وتنسيقه فذلك المصنوع الذي لا يرد عكر معينه الا متشاعر جاهل او شاعر مأجور ، وكيف يجمل الشعر ويلذ استماعه اذا خرج من قلب لا يتأثر ونفس لا تنفعل؟ وهل الشعر الا مرآة يرى فيها آثار الانفعالات النفسية التى تقوم بنفس واضعه؟

قال عبد الملك(*) لأرطاة بن سهية كيف انت الان فى شعرك؟

فقال : والله يا أمير المؤمنين ما أطرب ، ولا أغضب، ولا أرغب ولا أرهب ، وما يكون الشعر الا من نتائج هذه الاربع.

ليس الشعر أن يمعن الشاعر فيما

وراء الحقائق من الصور الوهمية ، أو أن يسلك سبيل الاغراق فى المدح والذم ، فانما الشعر تصوير ما يدور بالذهن من الصور ، فكما ان أمهر المصورين ليس ذلك الذى يؤلف بين الاجزاء المتنافرة ، أو الذى يرسم على الورق ما يطابق شيئا من حقائق الاشياء الخارجية ، بل هو ذلك الذى يعمد الى احد الكائنات فيصوره ،مجيدا (تظليله) حتى يخيل الى رائيه كأنه ينظر الى ذلك الكائن الثابت فى الخارج ، كذلك امهر الشعراء من يأتى الى الحكم والقضايا الصادقة فيبرزها الى السامع بعبارات تصبى الألباب اليها وتدفع المستمع الى العمل بمقتضياتها.

وما على الشاعر بعد ان يوفى شعره قسطه من الصدق وثاقب الرأى سوى ان يجيد تأليف العبارات،ويحكم مطابقة المعانى بعضها ببعض،فانما الشعر كالتوقيع واللحن، فكما ان اللحن لا يخف على السمع الا اذا تناسبت الاجزاء التى يأتلف منها ، كذلك الشعر اذا لم تأتلف عباراته ولم تتناسب معانيه كان صمما للآذان،، وغمة لنفس الانسان.

ومن شاء ان يرى نموذجا من الشعر جمع بين رقة الالفاظ وجزالة المعنى وألف بين أحكام التأليف وصدق العبارة ، فليقرأ شيئا من «وطنيتى» ، ومن شاء فليسأل عن آثارها تلك الهمم الناهضة ، والنفوس المتوقدة، والعزائم الصادقة ،فانها من غراسها وجميل ثمارها.

(*) يشرح لنا الغاياتى فى ديوانه صفحة ١٠، من هو عبد الملك بن مروان خامس خلفاء بنى أمية، ولد سنة ٢٦ ومات سنة ٨٦ هـ، أما أرطاة بن سهية فهو شاعر فصيح شريف فى قومه صادق كريم، وهو معدود فى طبقات الشعراء الاسلاميين فى دولة بنى أمية، لم يسبقها ولم يتاخر عنها ، وله مع عبد الملك مواقف مذكورة ،وهو القائل:

رأيت المرأ تاكله الليالى
كاكل الارض ساقطة الحديد
وما تبغى المنية حين تاتى
على نفس ابن آدم من مزيد
واعلم انها ستكر حتى
توفى نذرها بأبى الوليد

وكان يكنى بأبى الوليد، رحمه الله تعالى.

طيف الوطنية

في سلام الليل حاربت المناما
فسلاما أيها الطيف سلاما
مرحبا بالزائر الساري الى
مضجع الحب يحيي المستهاما
ليت شعري هل رأى في مضجعي
شبحا يشكو الى الله السقاما؟
وهل الدمع الذي اغرقني
كان عند الطيف دمعا أم ضراما؟
وهل النجم الذي أرصده
أبصر الزائر في مبنى فهاما؟
كل شئ بات عندي مغرما
أينما أبصرت الفيت الغراما
ايها الليل ترحل او اقم
فسواء كنت نورا أم ظلاما
لست أشكو الهجر من فاتنة
تشتكي مثلي ولوعا وهياما
نحن صنوان قضينا حقبة
في ربوع النيل نستندي الغماما
نبصر الفيض بمصر جاريا
بيد أن القوم يشكون الاواما(١)

ظمأ فاض ونيل فائض
ودموع جارت السحب انسجاما
وعداة ملكوا الأمر ولم
يحفظوا للشعب في حق ذماما
وولاة اقسموا أن يسجدوا
كلما رام العداء منهم مراما
رب ماذا يصنع المصري أن
جاوز الصبر مدى الصدر فقاما؟
طال يوم الظلم في مصر ولم
ندر بعد اليوم للعدل مقاما
هل يرى المحتل انا أمة
مذ عرفنا السلم لاندري الخصاما؟
او يرى المظالم فينا اننا
نحمل الخسف(٢) ولانبغي انتقاما؟
زعموا زورا فما من أمة
سامها العسف ظلوم ثم داما
انما الشعب الذي يرجو العلا
ليس يرضى من أعاديه اهتضاما(٣)
كتب النصر لشعب ناهض
في سبيل المجد لايخشى الحماما

هلم ننبذ رأيهم

ياويل من عبدوا القبور وأشركوا
بالله بين توسل وتضرع
ورأوا من العلماء تأييدا لهم
فمضوا وما فطنوا لغيّ مبدع
ياقوم إن أولئك العلماء قد
جعلوا الشريعة سلما للمطمع
فإذا أرادوا فالحلال ممتع
أما المحرم فهو غير ممنّع

فهلم ننبذ رأيهم ونرى لنا
رأيا تنزّه عن فساد المنزع
ونشّن غارتنا عليهم كلما
شنوا علينا غارة المتجشع
حتى نردهمو إلى الاسلام أو
نذر العمائم بالمقام الأشنع
وهناك يصبح دين أحمد خالصا
لله لا للأولياء الأربع

آخر العهد

أعباس هذا آخر العهد بيننا
فلا تخش منا بعد ذاك عتابا
أيرضيك فينا أن نكون اذلة
ننال اذا رمنا الحياة عقابا
ونيأس من آمالنا فيك كلما
قضيت علينا أن نكون غضابا
وأرضيت أعداء البلاد وأهلها
وأصليتنا بعد (الوفاق) عذابا
رويدك ياعباس لاتبلغ المدى
ولاتستمع للظالمين خطابا
فما يبتغى (جورست) إلا مكيدة،
تحول أقلام السلام حرابا
وهاقد رمى (حربة القول) رمية
بسهمك تجنى للبلاد خرابا

* * *

الا امطر الله الوزارة نقمة
ولابلغت مما تروم مراما
تحاول أن تقضى علينا بإثمها
ولكن ستلقى دون ذاك أثاما
وزارة خداع أقامته بيننا
يد الحاكمين الآثمين فقاما
وبين يديه عصبة(بطرسية)
تصوب نحو المصلحين سهاما
جنى ماجنى فى (دنشواى) وغيرها
ولم يكفه حتى استحل حراما
فقيد أقلام الصحافة علها
اذا ابصرت سوءاته تتعامى
سلام على عهد الوزارة قبله
وإن كان عهدا لايبيح سلاما

* * *

بنى مصر بشرى فالرجاء محقق
ومن عدم الأقوال رام فعالا
وهذا يراعى فليقيد فانما
لدى يراع لايهاب نضالا
ساطلقه يجرى كما شاء حده
ومن شاء فليقطع عليه مجالا
فلا تيأسوا فاليأس مجلبة الردى
وشدوا الى نيل الرجاء رحالا
ولاتفزعوا من حاكم أو حكومة
ترى نشر آمال العباد ضلالا
وسيروا الى ما تأملون بحكمة
ولاتحسبوا الفوز المبين محالا
فانى لمحت النصر بين صفوفكم
وأبصرت عقبى الظالمين وبالا

* * *

قضية ذكرى دنشواى

«الى ناظر الحقانية»

(قبل الحكم على الشيخ عبد العزيز جاويش بسبب هجومه على القضاة الذين حكموا باعدام الابرياء)

حكمت فلم تنصف وقلت فلم تصب
ورمت مراما دونه الله والناس
وبحت باسرار «الوزارة» معلنا
وأبديت مالم يبد «غالى وعباس»(٤)
فاغضبت فى مصر القضاء وأهله
وأرضاك أن يرضى خوزن ودساس
فلاتك بعد الآن للعدل موئلا
فغيرك بعد الآن للعدل حراس
وحارب بسيف الظلم من شئت

بينا
فغاية مايغنى من الظلم افلاس
لعمرك ما (قصر الدوبارة) نافع
اذا انتبه المظلوم واحتدم الباس (٥)
وهيهاتان نخشى وعيدك بعدما
نهضنا مع الآمال وانهزم اليأس

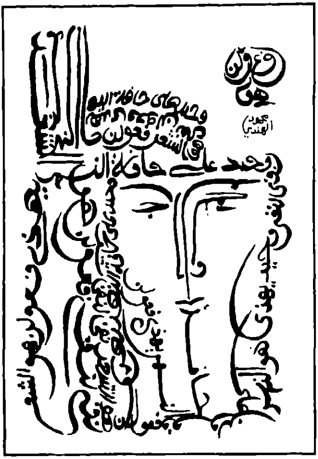
***

بعد الحكم(٦)

ياليت شعري هل بدا
في مصر يوم أقتم(٧)
وجنى العباد جناية
فاهتاج شر مضرم
حتى تحاربنا الحكومة
عندما نتألم
وتسومنا سوء العقوبة
حينما نسترحم
والله يعلم اننا
لقضائها نستسلم
لم نجن ذنبا نستبيح
به ذماما يحرم
والظلم كل عشيته
يفشي البلاد ويدهم
والقوم في غفلاتهم
والظالمون همو همو
لم يكفهم صبر الكرام
فاقسموا أن يبرموا
وقضوا على (عبد العزيز)
بحكمهم وتحكموا

* * *

ياساكن السجن الكريم
وانت نعم الأكرم
حكموا بسجنك قبل ما
حكم القضا أن يحكموا
فعبست عند قضائهم
ودخلت سجنك تبسم
هم توجوك بتاج مجد
خالد وتهكموا
حسدوك أو جهلوا علاك
ومثلهم لايعلم
ما السجن للشرفاء
الارفعة وتنعم
فاصبر ولا تحزن اذا
حم القضاء المبرم
وتاس بالعلماء والعظماء
انك منهمو
انت البرئ ومن يخالك
مجرما هو مجرم
والشعب حولك ناهض
متألم يتظلم
يهديك في سجن الكرام
تحية ويسلم



شوقى والدستور

(كان شوقى قد ردد كلام الخديوى عباس بأنه لايستطيع أن يصدر الدستور إلا برضى الانجليز وأذنـــــهـــــم)

ياشاعر الأمير ويحك هل ترى	ماكنت أحسب أن مثلك وهو فى
فى النثر ما فى النظم من خطرات	شعراء مصر صاحب الآيات
انى رايتك فى حيثك شاعرا	يجنى على الشعب الكريم جناية
لكن خيالك زائغ النظرات	ويودأن يبقى مع الأموات
ياشاعر النيل العظيم أما ترى	أو انت تروى عن سواك حديثه
للنيل الا اسوأ الحالات	كيما نرى الدستور ليس بآت

الـــعـــودة

مـصـر هذا فـتـاك وافـاك شـيـخـا | حب مـصـر اقـصـاه عن مـصـر حـتـى
كـاد لولا الـهـوى يدب دبيـبـا | ظـن مـن طـول الـنـاى الا يـؤوبـا
بعث الوجـد فـيـه سـاعـة مـرآ | قـام يـشـدو بحـبـهـا وبهـا من
ك شـبـابا ونشـوة ولهـيـبـا | قبل أمـسى مـشـبـبـا تشبـيـبـا
فكان الحـيـاة قـد وثبت عـشـ | ـمـيلى على العـاشـقين مـيلى
ـرين عـامـا الى الوراء وثوبا | بخـصـرك الاهيف النحـيـل
وكـان السنين بعـد نواه | وصـوبى نحـوهم سـهـامـا
كن وهمـا وأن تركن المشـيـبـا | من لحظك الناعس الكحـيـل
وكـان الفـراق كـان وصـالا | واشـعلى النار فى حشـاهم
وكـان المزار كـان قريـبـا | من خـدك الاغـيـد الأسـيل
وكـان التـغـريب أصبح تشـريعا | واقـئ بـالـلـمـى لـظـاهـم
كـمـا أصـبح الشـمـال جنوبا | فـان فـيـه شـفـا الغليل
وجنيف ليـست جنيف التى أوتـ | فـيك القلوب تهـيم حـبـا
ـه دهرا ورحبـت ترحـيـبـا | ومـا لحـبـك من بديـل
هى مـصـر، وهل يرى غـيـر مـصـر | واننى فـيك مـسـتـهـام
من بهـا ظل مـسـتـهـامـا سليـبـا | ولست أخـشى من العـذول
عـز أو هـان كـل شئ لـديـه | ولا أهـاب الـردى اذا مـا
قـد تلاشى، عـدا الحـمى المحـبـوبا | صـبـا فـؤادي إلى جـمـيـل
تلك احـلام عـاشق وطنى | فـيـاحـيـاتى فـدتك نفسى
حكم الدهر أن يعـيش غـريبـا | فـهل إلى الموت من سـبـيـل

اللحظ والخال

لك اللحظ سكارى   اشبهت حبة قلبى
اسقمت وهى سقيمه   فى معانيه رقيمه
وبورد الخد خال   انما انت غرام
خلته فيه تميمه   هل من قلبى صميمه
أن رمى النظار سهما   ليس للأيام عندى
نحوه صان اديمه   فى سوى حبك قيمه

هوامش

(١) حر العطش

(٢) أى الذل

(٣) أى ظلم

(٤) أى أن رئيس الحكومة السابق وأمير البلاد لم يبديا ما ابداه ناظر الحقانية من التهجم على استقلال القضاء والحكم على متهم لم ينظر قضيته بعد وهما ارفع شانا وأعظم خطرا واذا ساغ لأحد ماساغ لرشدى باشا كانا احق بذلك وأولى.

(٥) البأس العذاب او الشدة فى الحرب.

(٦)بعد أن حكم قاضى محكمة عابدين الجزئية على الاستاذ الشيخ عبد العزيز بالغرامة، رفعت القضية بصفة استئنائية إلى المحكمة الابتدائية، فحكمت عليه يوم الأربعاء(٩شعبان سنة ١٣٢٧-٢٥ اغسطس سنة١٩٠٩م الساعة١٢ والدقيقة ٤٠)بالحبس البسيط ثلاثة اشهر

(٧) مظلم

الحياة الثقافية

د. مجدى عبد الحافظ
هبة عادل عيد
وليد الخشاب
السيد إمام
نبيل فرج
مجدى حسنين
عاطف سليمان
فاتن محمد على

مقالة

«ليڤى شتراوس» والجمال فى كتاب جديد:

ينظر، يقرأ، يسمع

د. مجدى عبد الحافظ

باريس

نظرة الى حياة ذلك الرجل، دون معرفة خياره، بل ومساره النهائى تجعلنا نجزم وبحسم بأنه سيكون «فنانا» فى الموسيقى أو فى الفن التشكيلى، أو أحد الفنون الجميلة. ويخيب ظننا حينما نعرف أن هذا الرجل المقصود هو: كلود ليڤى شتراوس أحد أكبر الأسماء فى عالم الفكر والثقافة العالمية بداية من الستينيات وحتى اليوم. فنحن نعرفه كرائد للفلسفة البنيوية، درس الفلسفة قبل أن يصبح باحثا فى علم الأجناس، وبعد مؤلفاته الأولى شديدة التميز، وبعد قيامه بالتدريس فى ساو باولو، ثم فى الولايات المتحدة عين أستاذا للأنثروبولوجيا بالكوليج دى فرانس فى عام ١٩٥٩ وحتى اليوم.

الذى يدعونا هو نفسه مادعا الأوساط الثقافية الفرنسية هذه الأيام للحديث حول هذا الرجل الذى بلغ من العمر ٨٤ عاما، إلا أنه فاجأ المحافل الفكرية هنا بصدور كتابه الجديد منذ أسابيع قليلة تحت عنوان :«يرى يسمع يقرأ» عن دار نشر بلون plon، فى ١٩٢ صفحة.

المدهش فى هذا الكتاب هو أنه ليس كتابا فى الأنثروبولوجيا، بل كتاب فى

علم الجمال والسؤال هنا ماالذى يدعو شتراوس للمغامرة بوضع كتاب فى مجال غير مجاله وهو الرجل المتخصص والرصين؟

اجاب شتراوس على هذا السؤال أخيرا حينما وصف كتابه هذا بأنه مجرد «نزوة» وحينما قال:«تشبعت كليا بالأسطورة،وعنت لى رغبة فى غسل عقلى بالتفكير فى شئ آخر»، وشتراوس لايدعى منذ البداية أنه يقدم شيئا مبدعا فى هذا المجال، بل يرى أن كل ماكتبه يتسم بالذاتية الشديدة، وهو فى نفس الوقت يعلم تماما بخطورة مغامرته «أعتقد بأنى أوقعت بنفسى، لذا فهو ينتظر أن ينتقد من جانب المتخصصين فى الفن التشكيلى أو المتخصصين فى تاريخ الموسيقى، ولعل مايكسبه الشجاعة والاقدام على هذا العمل هو شيخوخته الشابة «فى مثل عمرى لاأرى لماذا لاتهيأ للرحيل بأن أكتب ماأرغب فى كتابته».

وقبل أن نقدم الكتاب سنحاول من خلاله- الكتاب- أولا التعرف على موقع الفن فى حياة هذا الرجل. لعل الكثيرين لايعرفون أن شتراوس الأب وأخوية فنانون تشكيليون وأن جده الأكبر عازف للكمان وقد عمل مع أوفين باخ وبرليوز قبل أن يقود حفلات الأوبرا فى ظل حكم نابليون الثالث، وأن كلود ليفى شتراوس- نفسه- بدأ دروسا على آلة الكمان فى مقتبل حياته، وكان يحلم بأن يكون مؤلف موسيقى، وكان يسعد بزياراته لمتحف اللوفر، وحفلات الأوبرا، وهيمن على سماء طفولته نموذج البوهيمية الفنية. كما أن الفن بشكل عام ظل يعمل كخلفية فى حياته الخاصة، فقد كتب فى عام ١٩٣٠ عن بيكاسو فى مجلة documents(وثائق)، وكان ينتمى لشباب اليسار فى هذه الأونة، إلا أنه كان يتحفظ على مفهوم الفن الثورى الذى يؤمن به، ففى عام ١٩٣٢ وعقب نشر لوى فردينان سلين louis ferdinond (١٩٦١-١٨٩٤) «سفر فى آخر الليل» مدح هذا العمل متحديا أوساط اليسار الذى كان ينتمى اليه، مساندا فكرة أن الفن والأدب الحديث ثوريان على طريقتهما، بوسائلهما الخاصة، دون أن يقدما حسابا لماهو ثورى فى السياسة. وفى أوائل الأربعينيات وعند وصوله الى نيويورك اندمج فى حلقة السيرياليين فى المنفى، والتى كانت تضم فنانين مشاهير مثل اندريه ماسون andre masson (؟-١٨٩٦)، وماكس أرنستmax ernst (١٩٧٦-١٨٩١) وغيرهما، وشتراوس نفسه يؤكد بأنه مدين عقليا لتلك الفترة، وإذا أضفنا ماكتبة شتراوس عن الفن من خلال كتاباته القديمة يمكننا أن نتعرف على مدى مالعبه الفن فى الحياة الفريدة لهذا الرجل. صحيح أنه لم يكرس كتابا كاملا قبل كتابه هذا عن الموضوع، ولكن لايخلو أى كتاب له من الحديث عن الفن، البعض فى إشارات سريعة والبعض الآخر فى نصوص كاملة. والخيط الذى

يمكنه إقامة صلة مابين هذا الكتاب وباقى أعمال شتراوس هو ولوعه بالعبقرية المبدعة للعقل الانسانى، فهو عندما درس المجتمعات التقليدية كان يريد فهم القوانين التى تنظم وظيفة العقل، وهو يطرح هنا نفس الإشكالية ربما بطريقة أخرى حينما تصبح إشكالية فى كتابه هذا ماذا يحدث عندما يستمع الانسان، وينظر، ويقرأ؟

ينقسم الكتاب الى أربع وعشرين فصلا، تكاد تكون متقطعة الأوصال، فلا تناسق فى عدد الصفحات، ولاموضوعاتها، ولعل هذا يعود فى المقام الأول الى ماأوضحه شتراوس نفسه« يتكون هذا البحث من موضوعات متفرقة كتبت فى ظروف وعصور مختلفة» فمنذ أربعين عاما وشتراوس يسجل مايعن له من أفكار حول الفن، ويحتفظ بتلك الملاحظات، ثم أضاف أخيرا لملاحظاته تلك مجمل قراءاته الغزيرة حول نيكولا بوسان nicola pous-sin (١٦٦٥م-١٥٩٤م)، وجان فيليب رامو jean philippe romeau (١٧٦٤م-١٦٨٣م) وهما الى حد كبير وجهان ينتظم حولهما هذا الكتاب، بالاضافة الى أنه قد أضاف لمجمل قراءاته لإنجاز هذا الكتاب: الأدب الفنى للقرنين السابع والثامن عشر، حتى يتعرف على ماكتب عن أعمال بوسان فى الرسم ورامو فى الموسيقى من معاصريهما، ويبرز شتراوس بتواضع ملحوظ مدى مابذله من جهد فى إعداد كتابه هذا«الذى تطلب كثيرا من القراءات اكثر من الرسم المشاهد أو من الموسيقى المسموعة.. مايهمنى هو كيف نرى الرسم، كيف نسمع الموسيقى. ولهذا السبب فهذا الكتاب يغلب عليه طابع لصق الاستشهادات والتى اعدت تنظيمها فى مشروعى». لذا نجد الكتاب لايرتبط بذلك العقد الواحد الذى من خلاله تنتظم فصوله، وشتراوس نفسه لايعبأ باية برهنة على الشكل فصول كتابه القصيرة تتابع أكثر مما تشكل حلقات مترابطة، وتظهر وكأنها مجموعة كبيرة من «القص واللزق»، توضع النصوص جنبا الى جنب، وجزءا فى مقابل الجزء الآخر، وتفتقد للوحدة، وتظهر كمتفرقات متباينة. وخلال كم كبير من التعليقات والانتقادات للأعمال الفنية الموسيقية والتشكيلية منها، وربطها ببعض الذكريات الشخصية تتهاوى فصول هذا الكتاب، الذى لاينبغى قراءته ولافهمه بشكل منهجى، بل ينبغى التعامل معه بدفء وتفهم، بل وتواطؤ مع هذا الفضول المعرفى لهذا الرجل.

فبداية من الحديث عن بروست proust(١٩٢٢م-١٨٧١م) والموسيقى والزمن، مرورا بالتعليق على لوحات بوسان: " eliezeret redcca:،et in arcego يتوقف طويلا عند رامو ويتساءل حول الكيفية التى عرضت بها أوبرا رامو cas-tor et pollux حول التغيير بين جوقة الأسبرطيين وهواء tclair فى عرض عام

١٧٣٤ لهذه الأوبرا.

ويتساءل ايضا حول التجارب الفنية الملونة، عن الأصوات والألوان فى «قصيدة حروف العلة» رامبو -arthur rim bamd (١٨٩١م-١٨٥٤م)، وحول النظريات الجمالية لديدرو -denis dide rot(١٧٨٤م-١٧١٣م)، والذى لم يتفاعل معه على الاطلاق، بل وقسى فى حكمه عليه، معتبرا أن تحليل الجميل لديه يؤدى لسبل مسدودة.

ولاينسى أن يتحدث عن كتابات الأوبرا لصديقه الذى يعمل فى حقل الأثنولوجيا ميشيل ليرى michel leiris (-١٩٠١)، ولايتوانى فى التعبير عن عشقة للأعمال الشعرية والأدبية لهذا الكاتب، وهو يوضح خلال هذه الصفحات سبب عزوفه عن حضور حفلات الأوبرا عندما يقول أنه لايستطيع احتمال الطريقة التى يسئ بها المخرجون للعمل الأدبى، مؤكدا أن الشكل الأوحد الذى يمكن أن يفرض نفسه على مخرج ما: هو معرفة ماذا كان يدور فى ذهن المؤلف، ومحاولة إعادة بنائه بنفس الدقة، وبنفس الأمانة على قدر المستطاع. وهو يرى أن إهمال الرموز المسرحية لفاجنر مثلا، بنفس خطورة إهانة موسيقى أو كتاب.

وفى فصل آخر يركز فيه على ذكريات قريبة لنفسه، يتحدث فيها عن علاقته بـ ANDIE BRETON اندريه برتون (١٩٦٦م-١٨٩٦م)، وعن ظروف لقائه به لأول مرة فى عام ١٩٤١ على ظهر سفينة متجهة لنيويورك، وكيف أن هيئته قد لفتت انتباه شتراوس دون أن يعرف بعد أسمه، والذى أكتشفه عن طريق الصدفة عند مراجعة جوازى سفرهما فى الدار البيضاء، يحكى كيف دخل معه فى حوار حول جوهر الفن، وكيف كتب شتراوس ملاحظة نقدية حول النظريات التى أحتوى عليها «مانفستو السريالية» MANIFEST ALU SURREALIISM وأجاب كتابه عليه برتون. وشتراوس الذى عثر على نصوص هذا الحوار وقرر أن يضمه لكتابه كشكل وثائقى، يتذكر بانفعال وتأثر البشاشة التى ابداها تجاهه برتون، وموافقته على التحاور معه، رغم أن برتون فى هذه الآونة كان فى قمة مجده، وشتراوس مازال مغمورا.

وسوف نناقش فى خلال الأسطر القادمة ماذا كان شتراوس قد غير شيئا من وجهة نظره المعروفة حول الفن قبل صدور هذا الكتاب ومنذ الأعمال الأولى. طبيعة اللغة والعقل، بالإضافة الى الاجابة على السؤال: ماهو الفاصل الذى يحدد طبيعة كل من الفن التشكيلى والموسيقى، خاصة فيما يتعلق بالعلاقة الخاصة التى تجمعهما بالزمن؟

ربما كانت هذه هى أهم المحاور التى يركز عليها هذا الكتاب، وكما نعلم فهذه الموضوعات ليست جديدة على اهتمامات الرجل، واهتمام شتراوس باللغة والتفكير اللغوى نعرفه منذ

«الانثروبولوجيا البنيوية»، وهو الذى لفت انتباهه علاقة الصوت بالتفكير اللغوى «إن تنوع المواقف الممكنة فى مجال العلاقات القائمة بين الأفراد غير محدود فى التطبيق، وكذلك الشأن بالنسبة لتنوع الأصوات التى يستطيع الجهاز الصوتى لفظها ويحدثها فعلا فى الأشهر الأولى من الحياة الإنسانية. غير أن كل لغة لاتحتفظ إلا بعدد ضئيل جدا من الأصوات الممكنة وأن علم اللغة يطرح على نفسه سؤالين فى هذا الصدد: لماذا أختيرت بعض الأصوات؟... فالجماعة الاجتماعية شأنها شأن اللغة، تجد تحت تصرفها موادا نفسية- فسيولوجية غزيرة جدا، فلا تحتفظ منها كاللغة، ايضا، الا بعدد من العناصر، يحافظ بعضها فى الأقل، على حاله خلال أكثر الثقافات تنوعا، والتى تركيبها فى بنيات متنوعة دائما»، وفى مجمل كتاباته الأخرى عن الأسطورة نجد أن خلفيتها تكمن دائما فى محاولة كشف العلاقات بين الأشكال الموسيقة (سوناته، تتابع، سيمفونية ..الخ) وتحولات اجزاء السيمفونية : والتى تنبثق عنها الأساطير، ألم يحدد من قبل عندما تحدث عن صديقة رومان جاكوبسون، بأن صديقة هذا نشر «كتابا صغيرا اسماه «الصوت والمعنى» وهما وجها اللغة اللذان لاينفصلان. لديك الصوت، وللصوت معنى، ولايمكن للمعنى أن يقوم بغير صوت يعبر عنه. فى الموسيقى يطغى عنصر الصوت، أما فى الأسطورة فيطغى عنصر المعنى».

وألم يطور فكرتة تلك فى «نهاية الانسان العارى» معتبرا أن الموسيقى العالمة تعلو فى الحضارة الغربية فى الوقت الذى تخبو فيه قوة الأسطورة.

وفيما يتصل بعلاقة الصوت واللون، فقد بين ذلك من قبل فى «النيئ والمطبوخ» عندما تحدث عن الفرق فى الحالة بين الأصوات والألوان، والتنوع القائم بين الفن التشكيلى والموسيقى. وفصول الكتاب الجديد تتراجع فى أكثر من موضع عما سبق وأعلن، إلا أنها تؤكد على بعض التحليلات أحيانا، وتسكت عن الأخرى، وتقف مترددة تجاه البعض الآخر.

فللإجابة على سؤال: لماذا لايستطيع الفن التشكيلى أن يستعيد لحسابه بنى الفكر الأسطورى؟ يرى أن علاقته بالزمن تمنعه، لأن اللوحة مجبرة على أن تقرب فى خطة واحدة المشاهد الماضية والحضارة والتى تنتمى لنفس التاريخ، ويبدو هنا أن شتراوس قد نسى أو تناسى ماكان قد تبناه فى السابق إذ كان يرى أن الفن كالأسطورة يعتمد على:

١- المادة ب- النموذج ج- الأثر الاستعمالى

إلا أنهما يختلفان فى أن الفن يوجد أولا ثم يعمل على اكتشاف بنيته ثانيا، بينما الأسطورة تنطلق من بنية أولا ثم تعمل على الوصول لبناء ثانيا، غياب هذا التحديد فى كتاب شتراوس الجديد أدى إلى إثارة التساؤل السابق، ولاندرى إن كان شتراوس قد تخلى عنه.

ويمضى شتراوس فى رؤيته السابقة فيرى أن علاقة الفنون التخطيطية بالطبيعة هى أشبه بنظام التقليد فى العصر الكلاسيكى، والجديد هنا والذى يعتبر، و بحق تغير فى موقف شتراوس هو أنه يعتبر أن هذا التقليد للواقع لايحمل أى جانب سلبى، وعلى الرغم من أنه يأخذ بعض المحاذير حينما يحدد طبيعة هذا التقليد الذى يقصده بقوله «ينبغى أن يكون كاشفا لجوهر الأشياء، من فرط الاهتمام بالتفصيل العابر والتطبيق التقنى للمهنة»، على الرغم من هذا الحذر المتردد، إلا أنه فى تصورنا يمثل تراجعا من موقف شتراوس المعروف قبل هذا الكتاب، إذ كنا نعرف رأيه فى الفنان الذى يقوم بالتقليد للطبيعة، حيث كان يعتبر هذا العمل مجرد استنساخ لها وليس بعمل فنى، كما أنه كان يرى فى المقابل أن عدم وجود علاقة بين الطبيعة والعمل الفنى ينفى عنه نعته بالفنى، إذ أن الفن كما كان يتبدى له يقع فى منتصف المسافة بين المعرفة العلمية والفكر الاسطورى أو السحرى.

النقطة الثانية والتى نرى فيها ربما تراجعا آخر أكثر أهمية- فى نظرنا- هى فكرة العلاقة بين الفنان والطبيعة والتى أتضح لنا من خلال الكتاب الجديد أنها أصبحت بالنسبة له علاقة تقليد وهى علاقة غير سلبية من وجهة نظره، وهذا يخالف وجهة نظر شتراوس السابقة. فى هذه العلاقة إذ أنه كان يرى أن الفن باعتباره جزءا من الثقافة فهو إحدى المحاولات الانسانية لتملك الطبيعة، ومن هنا فالفرق شتان بين علاقة التقليد الحالية وعلاقة التملك السابقة. وهذه النقطة بالذات تحيلنا الى نقطة ثالثة غاية فى الأهمية، وهى : فى إطار هذه العلاقة الجديدة كيف يمكن أن تصبح صلة الفن بالمجتمع، حيث كما نعلم فى إطار علاقة التملك القديمة كان الفن يفيد فى أن ينتقل الانسان من مرتبة الحيوانية الى التحضر وحينما يتوسط الفن تمحى الفردية لتذوب فى الوظيفة الاجتماعية، كما أن وظيفة الفن الثقافية لم تكن تقتصر على الترتيب الاجتماعى فقط، بل كان الفن يقوم بلعب دور البديل عن احلام الجماعة، وهو من هنا كان يتعدى لدوره فى معالجة الواقع الاجتماعى باعطاء الدلالات لآفاق تجاوز هذا الواقع ذاته. كان هذا فى ظل علاقة التملك السابقة،أما فى إطار علاقة التقليد الجديدة، فلابد وأن تتراجع تلك الرؤية المتقدمة، لكى تفسح مجالا لتنازلات أخرى كثيرة سنرى بعضها حالا. التصورات السابقة التى وجدناها

تراجعا فى أفكار شتراوس لم تمر دون أن تحمل تأثيرات سلبية أخرى، فشتراوس الذى كان يدافع فى الثلاثينات عن ثورية العمل الفنى على طريقته، وهو نفسه الذى أختلط بالطليعة الفنية التى تجسدت فى أبناء جيله من المحدثين، وهو الذى خالط ايضا حلقة السيرياليين فى المنفى وأندمج معهم، وهو نفسه الذى تابع بمتعة كبيرة كل ماكان يجسد التجديد الفنى، هو نفسه اليوم واستنادا على التراجع السابق نجده يقطع مع ماضية هذا، ويبتعد عما يشابهه، إذ نجده اليوم ينظر وبالدرجة الأولى إلى الماضى ويهتم اهتماما كبيرا برجالاته بداية من القرن السادس والسابع عشر، كاهتمامه بالفن التشكيلى أو فى الموسيقى ببوسان ورامو وأعمالهما الكلاسيكية التى التزمت بالتقليد وإعلان احترامه ل ويدن van der weyden والرسم الفلمنكى، ونجده فى نفس الوقت يرفض الرسم التجريدى، وهو هنا يتحدث عن غرق الفن التصويرى، ويمدح الرسم الخداعى الذى يقول عنه بأنه «يكمل وحدة المحسوس بالمعقول». أما بخصوص الرسم المعاصر فيقول حسب تعبيره أنه «ليس لديه كلمات حادة كافية ليقوم بجلده».

والحق أن عبارة شتراوس هنا عن الرسم الخداعى وقوله بأنه يكمل وحدة المحسوس بالمعقول تجعلنا مرة أخرى نقف فى حيرة من أمرنا، فالمعروف سلفا- لدى شتراوس- أن الفن البنيوى لايعتمد على الحدس، بل يعتمد على الدلالة، فالرمز يحل محل الوعى والأنا المفكرة يستعاض عنها بالدلالة. ولاتحيل الدلالة إلا للرموز الموجودةفعليا خارج الذهن، وإن احالت لملكات الذهن فبطريقة غير مباشرة وتوسطية. فهل المقولة السابقة لشتراوس اختزال لهذه العملية؟ وهل تكملة وحدة المحسوس بالمعقول تتم خارج مفهوم الدلالة؟ واين موقع الرمز فى هذه الحالة؟ هذه الأسئلة لم يطرحها شتراوس فى كتابة الجديد ولم يعطنا تحديدات حاسمة حولها.

الشئ الثابت لدى شتراوس وظل كذلك هو اعتباره أن الفن لغة إلا أنه ليس كأية لغة، بسبب البعد الصناعى الانتاجى فيه، وهو ماأدى بشتراوس الى الأهتمام قديما واليوم بالأخراج المادى للعمل الفنى وعلى الأخص الموسيقى.

والسؤال الذى ألح على شتراوس منذ سنوات طويلة، ولكى يتسق مع مفهومه الجديد فى التقليد هو : كيف يمكن أن تكون الموسيقى مقلده بينما ليس لها نموذج طبيعى؟ عناصر الاجابة يكتشفها شتراوس فجأة عند مطالعته الآداب القرن الثامن عشر وعند اكتشافه صدفة لميشيل بول جى شبانون michel- paul- guy chabnon (١٧٩٢م-١٧٣٠م) عازف الكمان، والمؤلف

الموسيقى، والفيلسوف، اهتم به أولا لأنه قد كتب مادحا رامو، ثم فجأة يكتشف تحليلاته العميقة خاصة فيما يتصل بدراسته في الموسيقى، شتراوس يعلن عن رضاه التام والعميق ويبين كيف كان أكتشافه لهذه التأملات حول الفن من قبل هذا الفيلسوف اللامع مصدر هذا الرضا، وهو شئ قريب لقلبه.

والسؤال: لماذا؟ يضعنا على بداية الاجابة، حيث دراسات هذا الرجل «تعلن بوضوح جلي، ولكن في حقل الموسيقى وليس في حقل اللغة الملفوظة، كل المبادئ التي شاد عليها سوسير علوم اللغة البنيوية».

وكان شبانون قد اكتشف أصول البنيوية وطبقها على الموسيقى قبل ظهور البنيوية بقرنين من الزمان، لذا وجد شتراوس أدوات تحليله الأولى والتي استخدمهما في الأنثروبولوجيا عند هذا الرجل مطبقةعلى الموسيقى، ومن هنا كان مصدر سعادته.

يقول شبانون «صوت الموسيقى لايحمل معه أي معنى.. كل صوت هو تقريبا لاشئ ليس لديه معنى أوأية ميزة خاصة». وعند جمع هذه العناصر خالية المحتوى، الموسيقى لاتقلد شيئا، فهي لاتتحدث الا للعقل، ولاتلعب إلا بالأشكال وعلاقاتها حيث أن «الموضوعات لاتساوى شيئا بنفسها، إنها فقط تجلب العلاقات».

وينتهي الكتاب بفصلين مكرسين عن ميثولوجيا القبائل الأمريكية، وكأنه يريد بهذا الموضوع إعادة إغلاق الحلقة، حلقة «ينظر يسمع يقرأ» ليس لينتهي كتابه هذا فقط، ولكن لتنتهي كتب شتراوس كلية، فهو كما يذكر بهذا الكتاب الأخير يودع حياة الكتابة كعالم انثربولوجي وكدارس للاساطير إذ صرح: «لقد أنهيت كل شئ مع الميثولوجياساكتب ربما أيضا مقالا أو مقالين في بعض التفاصيل الحارقة، ولكن ليس بكتب».

ومن هنا تأتي أهمية هذا الكتاب، والذي أعتبره الرجل وهو الآن في الرابعة والثمانين كتاب الوداع، تأتي أهمية الكتاب لتجعلنا نعيد قراءته مرة أخرى بشكل أكثر تركيزا وأكثر عمقا لنتعرف على حقيقة مواقفة الجديدة.

في العدد القادم

* ملف: مناهج النقد العربي الحديث
* المايسترو سليم سحاب يتحدث الي «أدب ونقد»
* د. منى أبو سنة تكتب عن فرح أنطون

سيرة

فلليني: سينما جميلة خارج هوليوود

هبه عادل عيد

لانعرف تحديدا ماالذى يشدنا لأفلامه.. تكنيكه الرائع.. أم العالم الذى يطرحه بحب طفولى وولع كبير بالحياة.. أم نساؤه الساحرات.. الحنونات.. الطويلات اللاتى يقطرن عذوبة.. أم إحساسه التلقائى الساخر.. إنه تلك التركيبة الخاصة التى نعرفها بفردريكو فلليني...

بدأ فلليني حياته صحفيا حيث انتقل الى روما وعاش فيها كارها للسفر رافضا مغادرتها لهوليوود ليصور أفلامه مفضلا ستديوهات مدينة السينماالإيطاليا التشينيشيا- cinec-titta وظل طوال حياته يرفض تدخل السينما الامريكية فى أفلامه، فحين أصرت الشركة الأمريكية الموزعة لفيلم (لادولشى فيتا) على إستبدال (مارتشيللو ماسترويانى)- البطل المفضل لفللينى- (تونى كيرتس) لضمان رواج أكبر الفيلم، أصر فللينى على ماسترويانى وهدد بالانسحاب من الفيلم. وحصل ماسترويانى على دور عمره الذى أطلق نجوميته وشهرته، بعدها أصبح ماسترويانى الصديق الأكثر قربا لفللينى.. يقول ماسترويانى: «أنا مرآة فللينى،

أشعر من خلاله».

وفى (لاستـرادا- الطريق ١٩٦٤) خامس فيلم لفللينى يقدم قصة حب بين رجل وفتاة تعمل فى سيرك.. قام ببطولة الفيلم أنطونى كوين مع زوجة فللينى (جوليتا ماسينا)

ونال عنه فللينى أوسكار أحسن فيلم أجنبى ناطق بالإنجليزية. ومنذ هذا اليوم تمنى كثير من النجوم إنجاز فيلم مع فللينى.

فى لاسترادا قامت ماسينا بدور مهرجة سيرك تصبغ وجهها بالمساحيق الكثيفة.. وقد هاجم فيه فللينى وضعية المرأة فى العصر الحديث، مما جعله موضع هجوم كبير من الأوساط المحافظة فى إيطاليا حينئذ.. وبالرغم من ذلك الهجوم ظل الفيلم واحدا من روائع السينما الإيطالية.

والواقع ان فللينى تعلم كثيرا من عمله كمساعد مخرج وكاتب سيناريو لرائد السينما الإيطالية (روبرتو روسيللينى). وقد عمل فللينى مع روسيللينى فى أحد أشهر كلاسيكيات السينما العالمية (روما مدينة مفتوحة) والذى قدم فيه المقاومة الإيطالية عند احتلال الحلفاء أثناء الحرب العالمية الثانية، ويعد روسيللينى مؤسس الواقعية الجديدة التى خرجت من إيطاليا . كما عمل فللينى مساعدا للمخرجين (فيتوريودى سيكا) فى (سارق الدراجات) و(لوكينوفيسكونتى) فى فيلم (الفهد).

وعندما بدأ فللينى بفيلم (شباب ضائع) سنة ١٩٥٥ وفى بقية أفلامه- إعتبره النقاد مغرما بالإستعراض أكثر من الواقعية الجديدة التى قدمها الثلاثة الكبار.. ولم يكن ذلك صحيحا.. فـى (لاسترادا) و(ليالى كابريشيا) سنة ١٩٥٧ اللذين نالارضا النقاد قدم فللينى أسلوبه الشعرى الواقعى الذى عرف به فيما بعد.. فليالى كابريشيا عن حياة فتاة ليل تعيش فى إحدى المدن.. لايمكن إعتباره واقعيا خالصا أو فيلما استعراضيا خالصا أيضا..

غير أن مفهوم الواقعية الجديدة لم يحدد أبدا فى مصطلح، كما يقول الناقد السينمائى (جيوفانى كولندولى) فى كتابه- griovanni colem-doli «عشرون عاما من السينما فى فينيسيا» عام ١٩٥٢: «إن الواقعية الجديدة التى ينظر إليها من خلال الأعمال التى قدمتها، ومن خلال الممثلين الذين أدوا أدوارها، ليست مما يمكن الحديث عنها حقا، بوصفها واحدة من المدارس أو الاتجاهات، ولكنها على وجه خاص.. جو ومناخ».

يقصد المناخ الذى ساد إيطاليا غداة إنتهاء الحرب العالمية الثانية عام ١٩٤٥ وانقضاء العهد الفاشى وتجربة الاحتلال

المريرة.. فكان على السينما أن تغير رؤاها ولغتها حتى ترافق عالم مابعد الحرب بأحزانه وطموحاته وروحه الجديدة..

هكذا ولدت الموجة السينمائية الجديدة فى إيطاليا.. والتى كانت بداياتها المبكرة مع روسيلليني ودى سيكا وفيسكونتى.. وتابعها فلليني بشكل مختلف وخاص... وفى سنة ١٩٥٩، ١٩٦٠. يقدم فلليني أحد أجمل أفلامه (لادولشي فيتا- الحياة الحلوة)..عن حياته عندما بدأ صحفيا فى روما المليئة بالمعاناة وفيه يؤرخ فلليني لنهاية الأرستقراطية الإيطالية بحس فنى ساخر.. ويقدم وحدة الإنسان فى العصر الحديث وعزلته.. وبالفيلم المشهد الرائع لأنيتا أكبرج وماستروياني وهما يهبطان للبحيرة بملابس السهرة.. وهو المشهد الذى لايخفى فلليني إعجابه به ويستعيده فيما بعد فى فيلمه قبل الأخير(المقابلة)...

وفى فيلم (ثمانية ونصف) ١٩٦٣ يقدم فلليني تجربة مخرج يعانى من فقدان الذاكرة- ويبدو أن ذلك كان أكثر ما يخشاه فلليني لذا إحتاج الى)«دفن الفكرة فى فيلم» على حد تعبيره. قام ببطولة الفيلم مارتشيللو ماستروياني، وقد أخذ عنه فلليني جائزة الأوسكار.

وفى عام ١٩٦٥ يقدم فلليني فيلما عن فشل حياته الزوجية مع جوليتاماسينا أسماه (جوليتا والأشباح)..

وفى فيلميه (ستاريجون) ١٩٦٩ و(روما .فلليني) ١٩٧٢ يثبت فلليني عبقريته كشاعر هائم غير متكيف ويقدم واقعية شاذة...فى (روما- فلليني) لنراه مع مجموعة تجرى معه لقاء صحفيا وأثناء زيارتهم لأعمال شق الأنفاق. للمترو تحت الأرض فى روما، يكتشفون رسوما رائعة على جدران بيت رومانى قديم، وقد وقفوا مبهورين أمام هذا العمل الذى يرمز لعظمة روما القديمة، ومع الوقت يرون التحول السريع الذى أصاب ألوان تلك الرسوم وأشكالها. يصور فلليني الفتنة التى تحدثها رؤية فنون التاريخ القديم لمدينة عريقة كروما، كمايسخر بمن يبددون تلك الكنوز تحت دعاوى الاستثمار أو دفنها بين جدران المتاحف...

وفى (ستاريجون) يحاول فلليني كتابة أشعار جديدة لأساطير قديمة، ويخرج فيلما عن الماضى يروى مضمونا مازال حيا.. وهو من الأفلام التاريخية القليلة التى أخرجها فلليني..

وفى عام ١٩٧٣ ينجز. فلليني فيلم (أمر كود) متذكرا حياته أثناء الحكم الفاشى فى إيطاليا ومعاناته ضمن معاناة الشعب الإيطالى.. وقد نال عنه الأوسكار فى نفس العام.

وهكذا فان كل فيلم يقدم فترة من حياة فلليني.. نزواته وأهوائه.. وأحزانه... مما أثار كثيرا من النقاد والمنتجين ضده.. متجاهلين حجم موهبته.. قال فى إحدى المرات التى تسلم فيها الأوسكار.

«أراد أبى أن أصبح .. مهندسا، وأرادت أمى أن أكون أسقفا، ولكن من ناحيتى اكتفى بأن أصبح صفة لغوية جديدة».

فحياته هى أفلامه.. وفق تنوع الواقعية السحرية نفسها، ومن مرحلة لمرحلة لم يكف عن تطويرها.. وسخر ممن تصوروا بأن الواقعية هى نقل الواقع على الشاشة.. يقول:

«إن تصوير الحياة كما هى عبء ثقيل».

وجاء فيلمه الرائع قبل الأخير (المقابلة- intervista) عام ١٩٨٧ وهو عن مجموعة من الصحفيين اليابانيين..يحكى لهم فلليني بطريقة الفلاش باك عن دخوله مدينة السينما الإيطالية لأول مرة لإجراء حديث صحفى.. ومشاهداته لتصوير الأفلام ثم ولعه بها.. ويروى لهم كيف «يعد أفلامه بدءا من اختياره للأبطال وحتى تصويره للفيلم الذى يشاهدونه معه ويتابعون توجيهاته لطاقم العاملين فى الفيلم من خلال مكبر الصوت الشهير الذى عرف به.. ومن مدينة السينما الإيطالية يصحبونه مع مارتشيللو ماسترويانى الى بيت أنيتا أكبرج، وفى البيت يستعيدون ذكرى مشاهد فيلم (الحياة الحلوة) .. ويصف فلليني تفضيله للنجمين ماسترويانى وأكبرج والصداقة الحقيقية التى جمعت بينهم.. والفيلم وثيقة حية عن دخول فلليني عالم السينما.

ومن أحلى مافى الفيلم موسيقاه (لينكولا يبوفانى) nicolahovani

والموسيقى فى أفلام فلليني ليست مجرد موسيقى مصاحبة للفيلم بل لها دور المونتاج والديكور للفيلم.. تفسر وتقطع. وتروى أيضا..

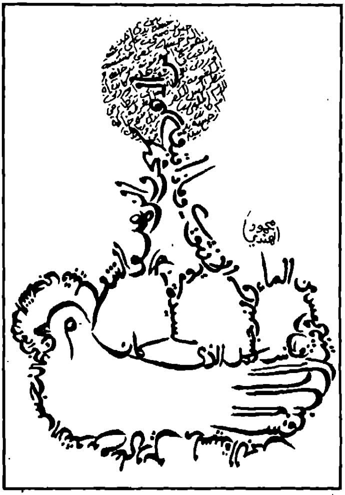
وفى عام ١٩٨٩ «يطلق فلليني آخر أفلامه (صوت القمر- the voice of the moon)، الذى نرى فيه بشكل شعرى حوارا حيا مع القمر.. يشعر أنه بمقدوره سماع أصوات تأتى من القمر..

بعدها أحجم المنتجون تماما عن تمويل أفلامه.. لأنه كان دائم الهجوم عليهم.. وأحجم منتجو الولايات المتحدة عقابا له لابتعاده عن هوليوود.. وأيضا لعدم خجله وشجاعته فى تقديم حياته فى أفلامه..

والعام الماضى سلمته **صوفيا لورين** جائزة الأوسكار عن مجمل أعماله، وقد أنجز فلليني أربعة وعشرين فيلما نال الأوسكار عن أربع أفلام منها:..

ومن أفلامه.

- **مرارة الأرز.**
- **حب وخبز ودلع**
- **إمراتان**



- اللامنتمون ١٩٥٥
- المهـــرج ١٩٧٠ (فـــيلم تليفزيونى)
- كازانوفا ١٩٧٦
- بروفة الأوركسترا ١٩٧٨
- مدينة النساء ١٩٨٠
- جنجر وفرويد ١٩٨٤.

قال مانحو الجائزة لفللينى: إنه المخرج الذى جعل من الفانتازيا لغة سينمائية وعندما سألوه: لو لم تكن مخرجا ماذا تكون؟ قال: ساحر.

هو ساحر السينما الذى أرخ لسينما جميلة حنونة حتى آخر مشهد لأن أفلامه لم تعرف كلمة النهاية يقول:

«لاأحب كلمة النهاية فى الفيلم- إنها كلمة قاسية بالنسبة للمتفرج- لأنها تعنى له الوحشة والشاشة السوداء والعودة للبيت، كلمة النهاية تعنى العودة للواقع.. وأنا أحب لشخصياتى أن تعيش مع الناس بين فيلم وآخر..

دون نهاية....

مسرح

الخديوى: الإسقاط على التاريخ وإسقاط التاريخ

وليد الخشاب

مما يحسب للفنان عبد الغفار عودة أنه أعاد الحياة لقطاع الفنون الشعبية والاستعراضية وأنه من القلائل الموجودين فى مثل منصبه ممن يلتزمون بقضايا المجتمع، ولعل يكفيه فخرا أن القرار الوحيد الذى أصدره وزير الثقافة السابق، الشيخ أحمد هيكل، كان إغلاق المسرح المتجول الذى كان يديره عودة، والغاء هذا المسرح تماما. صحيح أن عودة ينتج مسرحا أكثر مما ينتج فنونا شعبية، لكن هذه قصة أخرى، ويغفر له أنه لايشارك فى تخريب وخصخصة مسرح الدولة. ولعل إصرار عبد الغفار عودة على انتاج «الخديوى» مثال على ذلك.

الخديوى والتاريخ

كتب الكثيرون عن التشابه بين الخديوى إسماعيل وأنور السادات، من حيث الاستدانة من الغرب والوقوع تحت سيطرته سياسيا واقتصاديا، بالإضافة الى جنون العظمة. التقط فاروق جويدة هذا الخيط ونسج منه مسرحيته «الخديوى». كان كافيا أن

تدور المسرحية حول إسماعيل لتسقط أحداثها على الفترة الحالية من تاريخنا المعاصر، بسبب التشابه الذى أشرنا إليه. لكن المؤلف، ومن بعده المخرج جلال الشرقاوى، تعمد تحديد الإشارة الى السادات، لكى لايصيب الإسقاط خلفه، حيث أن الحكمين يشتركان فى مسألة الديون والفساد، وزد عليهما أن حكم الخلف شهد تدخل موظفين أجانب فى إدارة أمور مختلف الوزارات، ومنها التعليم والزراعة مثلا.

هكذا أمر فاروق جويدة على تأليف مشهد عن مظاهرات الخبز، التى لم تحدث فى عهد إسماعيل، وإنما كانت انتفاضة عرابى فى عهد توفيق أقرب اليها، وذلك ليتذكر المشاهد انتفاضة يناير ١٩٧٧، ضد السادات. ومن باب إشاعة جو مد الجسور بين عصرين، عمد المؤلف الى استخدام الأناكر ونيزم، أو الإخلال بالمنطق التاريخى، مثل الإشارة لجيل الشباب (فى القرن ١٩) على أنه جيل «الجينز».

وتوسع المخرج جلال الشرقاوى فى الأناكر ونيزم وإن دخل ذلك عنده، فى باب تهزيج القطاع الخاص (مثل استخدام وزراء الخديوى وديليسبس للآلات الحاسبة) أو فى باب الكباريه السياسى (مثل استخدام أقنعة أصحاب شركات توظيف الأموال ورؤساء الدول الغربية) أو فى باب الخروج السخيف على النص، من قبل الممثلين(مثل الإشارة لأن مراقية هى مصيف الوزراء).

الخديوى والتقاليد الفنية

تتعدد المنابع الفنية التى ينهل منها عرض الخديوى. على مستوى الإخراج يبرز شكل الكباريه السياسى الذى برع فيه جلال الشرقاوى، ولعل هذا هو الجانب الوحيد الذى تبدو فيه استخدامات الأناكرونيزم مبررة (فى مشهد رجال الأعمال المقنعين) ويبدو فيه إبداع المخرج بصريا، بالإضافة لاستخدام أكروبات/ بلياتشو. ممثلا لصندوق النقد. وفيما عدا إلباس الجنود زى الأمن المركزى- إشارة لزمن السادات وإرضاء للرقابة- فقد اقتصر الإخراج تقريبا على ترجمة النص، دون إضافة رؤية بصرية خاصة. حتى ديكور القضبان وإن جاء معبرا عن قهر الشعب، إلا إنه فكرة غير مبتكرة.

ومع ذلك، فلم تكن ترجمة النص دائما جيدة، فكثيرا ماعاب الحركة تنقلات الممثلين على المسرح بدون داع أو تقدمهم ثم تقهقرهم أثناء الكلام، من باب التنويع، وهذه من آفات المسرح المصرى. لكن الأداء بصفة عامة كان جيدا ولم تشبه الخطابية المعهودة فى مثل هذه المسرحيات، لاسيما الشعرية.

اجتمع النص واختيار المخرج على

طنطنة شعبوية، تعطى انطباعا مسطحا بنقد الواقع السياسى وبإثارة الحماسة الوطنية، لكنها فى الواقع تطوع الكباريه السياسى الى أضحل صوره، التغييب بفعل التهليل، كما أنها تغطى فى الوقت نفسه، على العناصر التى يجدر إدانتها فى واقعنا. ويتمثل ذلك فى موضعين بالعرض:

١- فى مشهدين متوازيين يدخل مجموعة من رجال المال يلبسون أقنعة السعد والريان والشيخ زايد وجولدا مائير وريجان وكلينتون إلخ، ليغرقوا البلد فى الديون والرشاوى، ثم يعودون ليشتروا مصر بعد إفلاسها، فيشترون الهرم والنيل. ومغزى المشهد محمود لوطنيته ولرفضه بيع الوطن بكل معانى الكلمة. لكن المشهد يسب العرب والغرب وإسرائيل بتسطيح وشوفينية، وبوضعهم جميعافى سلة واحدة، ويعتمد على تعاطف يثيره بتملق الشعبوية والشوفينية والتعصب الوطنى المتطرف، لكى يلهينا عن قضايا أكثر حيوية، يسكت النص عنها، وهى أنه جعل الخديوى/ السادات يستدين دون أن يحسب حجم الاقتراض، لأنه رجل حالم بالحضارة لارجل حسابات، ولم نجد مليما يدخل جيب الخديوى/ السادات، وهذا ضحك على الذقون، واستمرار فى عرض كليشيه الملك الصالح الذى تفسده بطانته أو تمارس الفساد فى غفلة منه. ثم إن النص لايتعرض إطلاقا لمشكلة التفاوت الطبقى فى المجتمع، الناجمة عن الإنفاق فيما لايهم إلا فئة مُحدودة وفيما لايثرى إلا هذه الفئة، وبوسائل تنمى ثروات أفراد لاثروة الأمة. وهو يعرض الأزمة على أنها من صنع بعض المنحرفين، لا على أنها مسئولية طبقة كاملة تتصور البلد إقطاعيتها ولم تتطور لتفهم معنى الدولة المنفصلة عن الإقطاعية،بينما الواقع أن هذه الطبقة باعت الوطن وساهمت فى تركيبه، وعلى رأسها خديويا القرنين ١٩ و٢٠.

٢- على أن أخطر مواضع الديماجوجيةفى مسرحية «الخديوى» وأكثرها تملقا للغرائز الشعبوية هو تقديم جمال الدين الأفغانى كممثل لصوت الشعب الرافض للفساد والمطالب بالإصلاح، بلحية وعباءة، وبقاموس الجماعات المتطرفة، يتحدث عن حماية الإسلام وحدود الله ورفضه لسياسة الخديوى باسم الدين، ثم القبض عليه وسط الجمهور، دلالة على قربه من الناس، وأنه صوت الشعب، وسط تصفيق المشاهدين، طبعا، وفى حراسة جنود الأمن المركزى. لماذا اختار المؤلف هذه الشخصية دون غيرها كممثل للشعب؟ ألم يكن فى إمكانه اختيار رمز أكثر استنارة ومدنية، كعرابى أو شريف أو اختراع شخصية علمانية؟ ولم وضع على لسان الأفغانى، الذى يثار اللغط حول علاقته بالماسونية وبالمخابرات البريطانية، خطابا يماثل خطاب جماعات الإسلام السياسى

المسلحة؟ ويزيد المخرج جرعة التعاطف معه بتصوير القبض عليه على يد الأمن المركزى، كأن النظام قد أجرم حين قبض على رموز «الجهاد» و«الجماعة الإسلامية». فى سياقنا التاريخى الحالى لايوجد لبس فى مغزى هذا المشهد، فهو دعاية مجانية للشيخ عمر عبد الرحمن وأضرابه. ومرة أخرى، يضع المؤلف على لسان الأفغانى هجوما فجا على الغرب. بصفة عامة، وبطريقة شوفينية، كأن الغرب يورد لنا فسادا دون أن يكون له مستوردون عندنا.

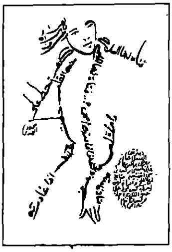
فن التوازنات السياسية

لقد حاول فاروق جويدة أن يرضى الجميع:فاليسار يعجبه مشهد بيع مصر، واليمين يرضيه تمجيد الخديوى، والفاشية الإسلامية يعجبها خطاب الأفغانى، علما بان الأفغانى الحقيقى كان أكثر «علمانية» من أفغانى المسرحية، والشعبويون يرضيهم صورة الخديوى عاشق السيدة والحسين. لذلك اقتطف الشاعر من بساتين التقاليد المسرحية والفنية أزهارا متعددة، جعلت الرؤية مفككة، رغم أن بناء المسرحية الكلاسيكى محكم للغاية، من حيث الحرفية

سبق وأشرنا التقاليد الكباريه السياسى، والتهييج القومى المتعصب والشعبوى، وفكرة الحاكم الصالح/ البطانة الفاسدة (المنتشرة فى مسرح الستينات) أضف إليها مواضعات مسرح الستينات عن ولع الخديوى بالنساء وعشقه للإمبراطورة أوجينى (الليلة العظيمة، سيدتى الجميلة، أنا وهى وسموه، الخ...) وتقاليد البناء التقليدى للمسرحية الشعرية عند شوقى وأباظة (الشخصيات العظيمة، المقدمة فالحبكة والأزمة، والنهاية، تطور الحدث فى خط واحد متنام، الخ)

أما الضعف الأساسى فى بناء المسرحية، من نفس منظورها الكلاسيكى، فهو التحول المفاجئ فى شخصية الخديوى، إذ هو زئر نساء فى النصف الأول، وحريص على السلطة لدرجة قتل مستشاره الذى هدده بفضح الفساد، ثم ينقلب بعد ذلك نادما، متحدثا عن أحلامه الحضارية وعشقه لأم هاشم والحسين، أسفا على ماآلت إليه البلاد من إفلاس، ويبكى حتى ينتزع تصفيق الجمهور، وربما عفوه.

فى ضوء منطق النظريات الشكلية، التى كان يروج لها رشاد رشدى، يكفى فعل القتل لإحداث الندم والتحول. لكن منطق التاريخ والعقل يهزأ بهذه التبريرات. فالحاكم الديكتاتور، زئر النساء، القاتل، لايتغير بين يوم وليلة، وإن قال غير ذلك. والواقع أن هذا التحول جزء من مخطط المؤلف لإثارة



التعاطف مع الخديوى، رغم أنه يبدو وكأنه يوازن التعاطف بتوجيه النقد للخديوى على لسان شخصيات أخرى. إننا لانرى الخديو يسرق، كل جريمته أمامنا أنه زئر نساء خفيف الدم- حتى فى هذا نتعاطف معه، إذ ان تلك فضيلة عند ابن البلد «المدردح». لكننا نراه على مدى نصف ساعة يصف أحلامه بتحضير البلد (بالأوبرا لا بالمصانع، بالقصور لا بالعدالة الاجتماعية) ونراه يبكى ندما، وكذلك ابنته تسامحه بعد أن تهاجمه. فتجد تلك الكفة أرجح من إدانة فى جملتين على لسان سميحة أيوب ونقد عام للفساد والظروف على لسان الأفغانى والفلاحين، دون إشارة صريحة للخديوى نفسه.

يدخل العرض فى النهاية، فى باب الدعاية لديمقراطية النظام- المنقوصة- بشدة. فهو يدين ظواهر نعيشها، مثل الفساد ومظاهر بيع الوطن، لكنه لايوجه إصبعه للمسئول الحقيقى ولا لأصل المشاكل، وهو لايمس الخديوى، الذى هو على أى حال السلف لاالخلف. وفى النهاية، فهو عرض يسمح للبعض أن يشيد بديمقراطية النظام، الذى يسمح لبعض الفنانين (مثل وحيد حامد وأنور عكاشة وعادل إمام) أن ينقدوا (فى حدود، أوسع من حدود غيرهم) لاحبا فى الحرية، بل تدليلا على وجودها. وفى المقابل، فهؤلاء الفنانون يعرفون الخطوط الحمراء التى لا يتعدونها

* * * *

مازلت أعتقد أن مسرح فاروق جويدة أفضل من شعره وأنه فى تقدم. إلا إن الشعر فى مسرحه قليل- كما فى نظمه- ولايعدو فى معظم الأحوال أن يكون سجعا منثورا. لكن على أى حال، إننى أحمد لمسرح جويدة أنه يلهيه عن نظم الشعر، وهو على كل أفضل من مسرح الجوز واللوز والحمرى الجمرى وأولاد دراكولا.

نقد

من حرفوش صغير الى أستاذ كبير

السيد أمام

الدكتور ماهر شفيق فريد، أستاذ جامعى كبير، ومترجم مرموق، أثرى المكتبة العربية بالعديد من الترجمات عن اللغة الانجليزية، ودارس فذ للآداب الانجليزية لايشق له غبار، سوى أن الامر يختلف قليلا، حين يتصدى الدكتور للنقد، تلك العملية الابداعية، التى توازى فى اهميتها، عند كبار النقاد، النصوص الابداعية التى ينتجها كبار المبدعين والكتاب، وهى العملية التى لاتمت بصلة من قريب أو بعيد، بالقدرة على التحصيل والفهم والاستذكار (شأن بعض كبار نقادنا الأكاديميين الذين يحصلون كثيرا، ويستظهرون كثيرا، والذين تبدو ابداعاتهم النقدية، برغم ذلك، أقل كثيرا من النظريات التى ينقلون عنها أو يحاكونها!)

وتتجلى هذه الظاهرة فى مجموعة الملاحظات النقدية التى أوردها الدكتور شفيق فى مقالته المنشورة «بأدب ونقد»، يناير ١٩٩٤، والتى يتصدى فيها، لظاهرة شعر السبعينيات، بالنقد والتقويم. ونحب بداءة أن نذكر اننا لسنا ضد مناقشة هذه الظاهرة، التى تستحق منا بالفعل، الكثير من الدرس والفحص والتقويم، أن سلبا أو ايجابا، وانما بنصب كلامنا على مجموعة القناعات نفسها التى أبداها الدكتور فى مقاله المذكور.

ولنا فى البداية ملاحظة عامة على منهج الدكتور، أولا: اطلاقه لمجموعة من

الاحكام العامة، التى اتخذت عنده، شكل الثوابت أو المطلقات (وان كانت الظاهرة التى يتناولها، تنطلق من مبدأ عام، مفاده أن الحقيقة نسبية فى كل الأحوال، وأنها تنبذ الثوابت والاوابد، والمطلقات، والانضواء تحت مقولات جاهزة أو سائدة، كما تستعصى على التشكل، أو القولبة، أو النمذجة، والا فما معنى كونها حداثية؟!) ثانيا: تناول الظاهرة الشعرية لشعراء السبعينيات، بمعايير ليست مستمدة من تقاليدها الخاصة، وانما بمعايير تم استقاؤها من لون آخر من ألوان الشعرية (عبد الصبور وحجازى)، تجاوزتها هذه الحركة التى تمارس ابداعاتها طبقا لرؤية مختلفة للوجود والكون، وطبيعة الشعر، تبدو معه هذه الشعرية، مقبولة ومبرره (لايمكن لنا مثلا أن نطبق مفاهيم أرسطو فى المحاكاة والتطهير على نصوص رامبو، وفاليرى وبودلير ومالا رميه، اذ أن مثل هذه المقاربات، سوف تبدو عبثا لاطائل من ورائه، ولن تفلح أبدا فى اقتناص الروح الشعرية أو الابداعية التى تنطوى عليها نصوص هؤلاء، وكذا ماجاءت هذه النصوص من جدة، تتالب بالضرورة، أن لم تقطع مع انساق الثقافة السائدة، والمعايير المتعالية التى جاءت هذه النصوص لكى تفجرها من داخلها)... ثالثا: أن الاستاذ الدكتور، وبتعال شديد جدا، قام بنفى واحد من خصومه وتصفيته (الاستاذ عبد الرحمن أبو عوف) دون أن يتعرض لمقولاته أو حتى يتصدى لها بالرأى والفحص والتفنيد، واظهار ماتنطوى عليه من تهافت وقصور (أن كان ثمة أصلا ماتنطوى عليه من تهافت وقصور) مما يخرج بالمناقشة عن اطارها الموضوعى ويدرجها فى مقولات أخرى، لاتنتمى بالضرورة لعالم المعرفة والثقافة بمجال.

يقول الدكتور: «هناك فى تصورى حداثتان وربما أكثر الاولى مالدعوه بالحداثة الكلاسيه، ويمثلها -فى الشعر الانجليزى- و.ب ييتس، وت. س اليوت، وازراباوند، فهؤلاء الرجال ثوريون فى الشكل، محافظون فى المضمون. انهم يستخدمون اكثر الادوات التقنية جرأة، ولكن فكرهم السياسى والاجتماعى، يعيدعن أن يكون ثوريا. هذه هى الحداثة التى أنا من أنصارها، وهى - بمعنى من المعانى -أقرب الى الكلاسية القديمة التى كانت ثمرة عقائد راسخة، ومجتمع ثابت ثباتا نسبيا» أى أن الدكتور، من أنصار لون بعينه من الحداثة، وهى الحداثة الكلاسيكية، مزاوجا بذلك بين لفظتين لاتجتمعان أو لايمكن لهما أن تجتمعا: الحداثة، والكلاسيكية. كيف يمكن أن تكون حداثيين وكلاسيكيين فى ذات الوقت، متمردين وخاضعين، ثوريين ورجعيين، نؤمن بطولية الزمن، واستدارته، بنتيشه وبودلير ومالارميه، وبيكيت وسان جون بيرس، ولا ركن ويوب وأبو للينير، لاغائيين، وغائيين، معذبين

حتى العصاب، ومتماسكين ومطمئنين.. ويزيدنا الدكتور ايضاحا، فيمثل لهذا النوع من الحداثة، باثنين من كبار الشعراء الذين كتبوا بالإنجليزية: تى. اس. اليوت. وازراباوند، اللذين يقول عنهما بأنهما «ثوريان فى الشكل محافظان فى المضمون (رؤية ثنائية للكون!) وكأن العملية الابداعية، ليست كلا واحدا، يغدو فيه المضمون شكلا، والشكل مضمونا، وهو فصل تعسفى لايمكن أن يتم الا على صعيد الذهن ذاته. ذلك أن العملية الابداعية كل واحد، شكل ومضمون معا، وجهاها هما الدال والمدلول، وهما معا، فى جدل دائب مستمر، احدهما مع الاخر، يتبادلان التأثر والتأثير ولايمكن فصلهما أبدا، وهما معا، فى حالة جدل مستمر مع الواقع من حولهما، بحيث لابد لاحدهما أن ينعكس فى الاخر بالضرورة. ومن هنا لايجوز أن نتحدث عن مضمون ثورى وشكل رجعى، أو شكل ثورى ومضمون رجعى معا، عن شكل مفكك ورؤية متماسكة، أو رؤية مفككة وشكل متماسك، وهكذا.. لقد كانت الاداب الكلاسيكية تعكس رؤية دائرية للزمن والتاريخ والكون، تختلف تماما عن الرؤية الحداثية لمثل هذه الافكار والمفاهيم (مفاهيم الاتساق والانسجام والتماثل والتناسب والعلية، فى حالة الكلاسيكية والتشظى والتفكك، واللاسببية، والقطيعة والتصادم فى حالة الحداثة، كيف تتفق هذه المفاهيم المتعارضة أو المتناقضة وفى أى الاشكال يمكن لها أن تتبدى (قارن راسين ببيكت، أو حتى شكسبير بها رولد بنتر أو ألبى ويونسكو!) أما مشكلة ت. س. اليوت، فتكمن فى شراحه وناقديه، الذين خلطوا عمدا بين وجوده التجريبى، ووجوده الشعرى، بين موقعه الايدولوجى خارج النص، وموقفه الابداعى داخل النص، بحيث انصب اهتمامهم على العثور على هذا فى ذاك، باعتبار أن النص الشعرى، تعبير عن الشاعر الذى كتبه، وهى بقايا نظريات عافيه، كانت تنظر الى النص الادبى بوصفه امتدادا لكاتبه. وهو الامر الذى تدحضه نظريات الابداع الحديثة، التى ترى فى النص وجودا ذاتيا مستقلا، يمكن أن ينفتح على تاريخه ومجتمعه وثقافته، وأنما ليس انعكاسا لهذه البنى بحال من الاحوال، لقد كف المؤلف الحديث عن كفالته لما يكتبه . لقد انتقلت ملكية النص، من حيز المؤلف الى قارئه الذى يقوم بانتاجه، وليس نسخه، فى كل مرة يقرأه. أما كون اليوت مسيحى كاثوليكى محافظ، أو كون باوند فاشستى عدمى، فهذا مكانه محكمة التاريخ فقط، لامحكمة الفن والأدب.

ثانيا: يفرق الدكتور بين نوعين من الغموض، يسميهما غموض «شفيف» (هذا الغموض الذى كان يتسم به شعر الستينيات) وغموض «صفيق»

لايرى المتلقى شيئا بعده، أى بين لغة تزاوج بين الايحاء والتقرير، ولغة تعتد بالايحاء فقط، يغدو فيها الدال لائبا على نفسه، ملتفتا الى ذاته، شعرية ترى فى الشعر رسالة وفى الدوال وسائط أو حوامل للفكرة، برغم بعدها الجمالى، حيث لايشغلنا الدال ذاته، وانما الفكرة أو المضمون الذى يتخفى ورائه بالمثل، وشعرية تركز على الدال ذاته، فى علاقته بغيره من الدوال التى تجمعه بها شبكة العلاقات النصية تمنحها بالاخير دلالتها ومعناها المتعددين بتعدد قرائهما.. هكذا كان الدال يشف عند عبد الصبور، وحجازى، ويعتم أو ينبهم عند طلب وسلام أوحلمى سالم. (ان مايشغلنا فى لوح الزجاج، ليس بالضبط مايشف عنه، وانما الزخارف المنقوشة عليه هوذاته) شعرية ترى فى الشاعر صوتا للجماعة (شاعر القبيلة القديم، الذى كان يضطلع بدور النبى، او الرائى، أو المعلم والحكيم معـا)، وشعرية تقوم على اكتناه الذات الفردية، وكشف غوامضها السرية وابهاماتها الداخلية الخصوصية فى تشابكها وتعقدها فى آن واحد معا. لم يعد الخارج هو المركز، بل الداخل بتقلباته العنيفة، وأسراره الدفينة، ورغباته المكبوته والغائرة، فى الشعرية الاولى، كان المتلقى مجرد مستهلك للنص، يعيد انتاجه على الشاكلة التى كتبه بها صاحبه (المؤلف فى هذه الحالة)، وفى اللون الاخر من الشعرية، غدا القارئ فاعلا ومنتجا (المقرؤ- المكتوب/ نص المتعة ونص النشوة) انه يعيد كتابته... فى الشعرية الاولى، يغدو المؤلف صاحب الحقيقة وحده، وفى النوع الثانى تغدو الحقيقة نسبية ومتعددة بتعدد القراء أنفسهم، بل وبتعدد القراءات ذاتها. تلكما شعريتان متمايزتان لهما منطلقات متغايره، وقد يبهرنا هذا اللون من الشعرية أو ذاك، هذا أمر متروك لذائقة الناقد الشعرية، وموقعه الايدولوجى، وقناعاته الفكرية أو المذهبية، والطريقة التى يرى بها الكون والتاريخ والعالم.. أما أن نحكم بمعايير متعالية على نص من النصوص، ونفسر نصا ماعلى الدخول أو الانضواء تحت مقولات يمكن أن تندرج تحتها نصوص أخرى، فهذا هو الخطأ بعينه (اذ كيف نطبق مثلا المعايير التى كان يطبقها الناقد العربى القديم على طرفه وأبو تمام وجرير، على نصوص حجازى وعبد الصبور أو أمل دنقل مثلا؟!)

ثم يستشهد الدكتور فى مقالته بمقطع- من قصيدة للشاعر أحمد طه- مهما يكن رأينا فيه- لينسف مقولات شعر الحداثة السبعينى من أساسها، معلقا «هذه أبيات غير قابلة للفهم.. وهنا يكمن مازق الدكتور، وليس مازق أحمد طه نفسه: أن يقارب النص الشعرى طبقا لمبدأ «الفهم» أو «الشرح». أى أنه ينطلق فى مقاربته للنص طبقا لمبدأ أعم، وهو مبدأ المفهومية، أو المعقولية intelligibility،

الذى يفترض علاقة سببية بين مكونات النص الشعرى من ناحية، وبينها وبين الخارج التجريبى المتعين من ناحية أخرى، أى علاقة المجاورة السببية أو المكانية أو الزمنية: النص بوصفه كناية، وليس بوصفه مجازا او استعارة أو تخييلا خالصا، حيث تنتفى مثل هذه المجاورات. و«الشرح» الذى يعنى البحث عن الاسباب والعلل المنطقية التى تجلو العلاقات التى تحكم مكونات النص من جهة، وبينه وبين خارجه من جهة أخرى. كيف نطبق مفهوما مثل هذا على اعمال بيكاسو مثلا، أو مارك شاجال، أو أحدى سيمفونيات بيتهوفن أو باخ أو موتسارت. أو كيف تجلو مثل هذه المقاربة المرسوم الموجودة على السجادة، أو منحوتات هنرى مور، أو الزخارف المنقوشة على فازة اغريقية نحتفظ بها فى متحف اللوفر!! كيف يتم تطبيق مثل هذه المبادئ على أعمال روب جرييه، وميشيل بوتور أو بيكيت أو رامبو وبودلير.. لقد استبدلت البلاغة الحديثة مبادئ المعقولية، بمفاهيم البنية أو العلاقة حيث يستعصى تحديد معنى أية ظاهرة بمعزل عن بقية الظواهر المتدرجة تحت نفس النسق أو النظام، فى تشابهها أو أختلافها مع بقية عناصر هذا النسق، وليس بوصفها ظواهر فردية، تنطوى فى حد ذاتها على جوهر فرد ية منحها هويتها أو معناها المطلقين. أن «معنى اية وحدة كما يقول بنفنيست، يكمن فى قدرتها على الاندماج فى وحدة أكبر منها».

ان «الشرح» أو «الفهم» يمكن أن يندرجا تحت شعريات أخرى، ترى فى الاعمال الادبية محاكاة، أو تمثيلا لواقع يقع خارجها، تربطها به أسباب منطقية (أعمال جورج أو رول مثلا، أولا ركن أو بلزاك)، ولايمكن أن تتساوق مع نصوص لاتحاكى سوى نفسها. ثم أن الفهم والتفسير، يمكن لهما أن يصبحا آليتين نستعين بهما على استجلاء غوامض النصوص الفلسفية التى تنطوى بالضرورة على انساق فكرية أو ذهنية يمكن شرحها أو استجلاؤها (وهكذا يتعدد شراح ارسطو، أو ابن رشد، أو سارتر وكانت).. (ما الذى كان يقصده أرسطو بمصطلح «المحاكاة» بالضبط، وماهو مفهومه الحقيقى للوحدات الثلاث، وماهى المعانى الحقيقية التى كان يقصدها سارتر بمصطلح «الكينونة» أو العدم والموجود لذاته والموجود بذاته، وهكذا) وهو الأمر الذى يمكن تطبيقه أيضا على نصوص لاتساوى الا نفسها، لانها كانت مشغولة اصلا بتقليد العالم الخارجى أو تمثيله داخلها (هكذا يمكن تطبيقه على طرفة أو جزير او قصيدة ابو الهول لشوقى).. وتكون مهمة الناقد فى مثل هذه الحالة استخلاص الفكرة خلف دوالها، حيث تصبح العملية النقدية عملية حسابية بحته، تعتمد على براعة الناقد فى رد القصيدة الى أصلها، الذى هو الواقع الخارجى الذى تصدت لنقله أو محاكاته، أو التمثيل له

داخل عالمها،بين الفن بوصفه محاكاة، والفن بوصفه ابداعا ولعبا. (جرب أن تقرأ أحمد طه ثانية فى ضوء هذا المبدأ، وسوف تكتشف، أنها قصيدة جيدة، وليست رثة بحال من الاحوال!).

ثالثا: لكى يزيدنا الدكتور ايضاحا بمنهجه، فانه يورد الابيات التالية لعبد الصبور:

هل ماء النهر هو النهر؟

سقراط محق حين تجرع كأس الموت ومافر

الميت يحس دعاء الاهل اذا ماأودع فى القبر

المرأة فخ منصوب واحفظ واعظى

أن جئت لديها

لاتأمنها حتى لو جعلت فرش منامك نهديها أو فخذيها.

مستعينا بشهادة للدكتور لويس عوض، مفادها أن «البيت الاول» يطرح اخطر سؤال فى تاريخ الفلسفة (يعنى سبب عظمه البيت الشعرى، المقتطع من سياقة طبعا، هو مجرد اثارته لاخطر اسئلة الفلسفة) هنا لايكمن المعيار فى الحكم على الشعر، بما هو كيفية مخالفة فى القول، بل لمجرد اثارته لاسئلة الوجود أو طبيعة المعرفة أو العدم، وعليه تغدو كل كتابات هايدجر، وميرلو بونتى، وديكارت، وسقراط، شعرا خالصا، تعلو فى قيمتها على بيت عبد الصبور، وجميع ماكتب حجازى ولوركا وعفيفى والسياب. ذلك أنها تطرح بالتأكيد،أسئلة عن الوجود الانسانى والميتافيزيقا، أعمق بكثير من الاسئلة التى يطرحها عبد الصبور أو حجازى أو عفيفى !! أما السؤال العبقرى الذى طرحه عبد الصبور، فهو: (هل ماء النهر هو النهر؟) أو بمعنى آخر، هل المظهر هو الحقيقة،أم أنهما أمران مختلفان؟! وبمقدورنا مثلا أن نطرح نفس السؤال فنقول: هل كاتب هذه السطور هو كاتب هذه السطور، أو هل جدران الحجره هى الحجرة ؟ أو هل ضوء النجم هو النجم؟ وهكذا، مئات، بل آلاف الاسئلة أو التساؤلات المشابهة التى تبحث فى مشكلة المظهر والجوهر وعليه تصبح هذه التساؤلات، متعادلة فى قيمتها واهميتها، مع بيت عبد الصبور نفسه. فما الذى يفرق فى هذه الحالة اذن، بين قول شعرى، قول نثرى، خطاب فى الفلسفة، وخطاب فى الشعر؟! ويضيف «هل النهر هو هذا الماء الذى تترقرق مويجاته أمامى، وأسمع خريره، وألمس ذراته من الهيدروجين والاوكسجين فى حالتهما السائلة، أم أن له جوهرا آخر خبيئا لاتدركه الحواس؟ «وهو كلام يمكن أن ينطبق بسهولة على أية ظاهرة من ظواهر الوجود، لها حقيقة ظاهرة، وجوهرا باطنا لاتدركه الحواس (جبل المقطم مثلا، أو بركان فيزون، أو غابة بولونيا!). ما الذى يجعل من عبارة عبد الصبور قولا ينتمى الى عالم الشعر، ويجعل من عبارة مشابهة عن الغابة أو الزلزال كلاما يندرج فى باب الحقائق

العلميـة أو التأمـلات الفلسفيـة على أكثر تقدير؟!

أما سبب براعة البيت الثاني فهي الاهابة بواقعة تاريخية معروفة، وهي شرب سقراط- مختارا- سم الشيكران، كما وصفه أفلاطون في محاورة الدفاع فاذا استبدلنا هذا البيت ببيت يهيب بالواقعة التاريخية لشنق طومان باي، والتمثيل بجثته على باب زويله، هل يغدو هذا البيت مدهشا لمجرد اهابته بتلك الحادثة التاريخية المشهورة؟!.. اذن لغدا مؤلف ابن اياس، أعظم واضخم انجاز شعري في تاريخ البشرية كلها، ولغدا الجبرتي أعظم شعراء العالم دون نزاع؟!!

أما سبب روعة البيت الثالث، فهو أنه «ينقل مرجعه الاشاري الى المعتقدات الدينية، الشعبية وعالم الخرافة الفولكلوري». وهنا، ننصح الشعراء جميعا، حتى يبلغوا شأو عبد الصبور، ويطاولون سماءه الشاهقة، أن يكد سوا نصوصهم باشارات من قصص الشاطر حسن، والسفيرة عزيزة، وغزوة بدر، وصلح الحديبيـة، ورؤيا يوحنا، ومغامرات، عوليس، وهكذا، مادام المعيار هو مجرد «نقل المرجع الاشاري. الى المعتقدات الدينية، والشعبية، وعالم الخرافة الاسطوري «أما كيف تصبح هذه الاشارات جميعا جزءا من بنية الشعر، وكيف يتم تحويلها عبر كيمياء اللغة الى مكون أخر يذوب في نسيج بنية شعرية، فاقدا خواصه الاولى بكل تاكيد، فهذا مالايهمنا أبدا.

أما البيت الرابع فهو «أشبه بمحاكاة ساخرة لنصائح الوعاظ وتحذيراتهم من كيد النساء.. أي أن أية مشابهة أو محاكاة لهذه النصائح، تغدو شعرا رائعا لايموت مع الزمان. نقول المحاكاة، مجرد المحاكاة ويغدو أي تحذير من كيد النساء أو كيد الرجال، فالامر سيان، (ياما منه للرجال، ياما منه للمية في الغربال) شعرا عظيماوابداعا رائعا.

وأخيرا، يقول الدكتور «لقد علمنا أزرابا وند واليوت أن ننظر الى الادب العالمي على أنه... وهنا تكمن المشكلة برمتها في لفظة «علمنا» هذه أي اننا اسرى ماتعلمناه، وليس ماأبدعناه، أو خرقناه أو اضفناه، وكأن تعليمات باوند مطلقات ثابته، تعلو على الزمان والتاريخ والانسان ويكون علينا، ليس الا أن نستظهر ماقاله فلان، أو نردد كالببغاوات ماأفتي به علان، اطفالا مؤدبين، نشرب اللبن في الصباح، نتكلم ولانكذب، ونفكر بالطريقة التي فكر لنا بها باوند، او اليوت أو الشافعي، والجرجاني والغزالي وابن مسكويه، وهكذا، وهكذا، ندور في مدارات المنقولات والمنسوخات، والمنقوشات، والمقتبسات والفتاوى الجاهزة، والاجتهادات السالفة، والاجماعات الدراسة، وهكذا، وهكذا،... وعلى الدنيا.. السلام.

بلند الحيدرى فى القاهرة

الحارس المتعب بين الشعر والحفر

حوار:

نبيل فرج

بدعوة من تريناالى مصر الدولى الأول لفن الجرافيك (الحفر)، الذى أقامه المركز القومى للفنون التشكيلية، اشترك الشاعر العراقى بلند الحيدرى فى الندوة الدولية الموازية للترينالى، التى عقدت فى المركز القومى للبحوث بالدقى، فيما بين ١١-١٣ يناير الماضى، عن «فن الجرافيك خلال القرن العشرين وآفاق المستقبل»، وقدم فيها بلند بحثا عنوانه «الجرافيك العراقى البدء والوقوف عند العزاوى».

ولأن شهرة بلند الحيدرى كشاعر من رواد الشعر الحر تفوق شهرته كناقد تشكيلى، نظم متحف الفن المصرى الحديث بالجزيرة أمسية لبلند الحيدرى لالقاء مختارات من أشعاره التى يكتبها بريشة المصور، أو ازميل المثال.

وفى القاعة الرئيسية للمتحف، التى تعرض من ترينالى الحفر الأول أعمال الفنان العالمى خوان ميرو، جلس عدد ضئيل جدا من المثقفين والفنانين والنقاد، يمكن ذكرهم بالاسم، ليس بينهم أحد من الصحافة أو من الشعراء، يستمعون الى شاعر على مشارف السبعين، فرضت عليه الغربة عن الوطن فرضا، حتى فقد هويته الشخصية،

ولكنه لم يفقد القدرة على البحث عن «فجر براق» يضيئ عالمنا، وعن «معنى أبعد من شكل الحرف» ، يتألق بالوعى الحاد بالعصر ويفيض بالحس الانسانى المرهف.

ولو كانت فى بلادنا حياة ثقافية كما ينبغى أن تكون، لقدم الحيدرى فى صفحات وأخبار الأدب والثقافة وفى الاذاعة والتليفزيون،كوجه من الوجوه المنفية للابداع العربى، ولأقيمت له الأمسيات الشعرية فى الأوبرا ومسارح الدولة والجامعات وحلقات المثقفين، تقديرا لعطاء شعرى رفيع المستوى، غنى بالرموز والدلالات، له خصوصيته فى أدراك جماليات التقنيات الحديثة، يعبر من خلالها عما يزخر به هذا المقطع من زمننا وواقعنا من توتر وخيبات ومفارقات وتناقضات وقلب الاوضاع ووحشة، تقرأ بعدد كبير من اللغات الأجنبية وفى مقدمتها بلاشك دواوينه «أغانى المدينة الميتة» (١٩٥١)، «خطوات فى الغربة» (١٩٦٥)، «أغانى الحارس المتعب» (١٩٧٣).

ولكن بلند الحيدرى جاء الى القاهرة، عاصمة الثقافة العربية، وغادرها بعد أسبوع أو عشرة أيام، دون أن يعلم به أحد.

واللقاء التالى أجريته مع بلند الحيدرى قبل عودته الى لندن، للتعريف ببعض مفاهيمه النظرية التى تتناثر فى كتاباته النثرية، وتوجه انتاجه الشعرى:

..........؟

** فى دراسة القيتها فى مدينة العين بالامارات، فى ندوة اقامتها هيئة الأحمر حول المعمار العربى، تناولت العلاقة بين بيت الشعر وبيت السكن، بدءا بالمفردات التى تربط مابين البيتين كالوتد، والعروض المأخوذ من عارضة الدار أو الخيمة، وهو الذى يشد أيضا بيت الشعر.

وكما يقوم بيت الشعر على شطرين، الصدر والعجز ، يكون شكل البيت فى السكن.

ونجد الطابع الصحراوى فى التسطيح الكامل لبيت الشعر الذى ينتهى به المعنى، بخلاف الشعر الأوربى الذى يبنى حلزونيا متصاعدا.

ولما كانت الصحراء مساحة متكررة على مسافات شاسعة ورتيبة، شكلت هذه الرتابة رتابة القصيدة العربية القائمة على ايقاعية معينة ومتكررة.

وهذه الدراسة مثبتة فى كتاب «زمن لكل الأزمنة» المختص بالشئون التشكيلية.

..........؟

** طالما أن المتنبى يعيش معنا الى يومنا هذا، كما يعيش شيكسبير ورمبرانت، فانه يعد معاصرا.

وأنا أمارس كتابة القصيدة الكلاسيكية جنبا الى جنب ممارسة كتابة القصيدة الحرة. وليس من التناقض عندى أن تتزيا الصورة العصرية، المعبرة عن الحقائق الخالدة فى

النفس الانسانية، بزى كلاسيكى، فهذا هو الذى أبقى المتنبى خالدا الى اليوم، وأبقى أرسطو، والفكر الفلسفى منذ اليونان..

ولكن المضمون الجديد يفرض شكلا جديدا

..............؟

** يمكن أن نقول اننا نعيش فى واقعنا عصورا متعددة، منها ماتوارثناه كابرا عن كابر وعلينا أن نأخذ فى الاعتبار دائما امكانية تطوير موسيقى قصيدتنا الحديثة، من خلال الموسيقى الشعرية القديمة وقد سبق للفارابى وابن رشد وغيرهما. أن أخذا على موسيقى الشعر العربى رتابة الايقاع، واعتبراه نقصا فى القصيدة العربية بالمقارنة بالقصيدة الاغريقية التى كان لكل مضمون فيها خصوصية ايقاعية. فثمة ايقاعية خاصة للمراثى، وايقاعية أخرى للوصف، وثالثة للمدح، تستجيب لمتطلبات المضمون.

......؟

** أنا مؤمن بما قاله فرويد من أن العملية الابداعية حلم يقظة متبادل بين المبدع والمتلقى الذى يكمن فى ذهنه ساعة قيامة بالعملية الابداعية. فاذا كان الأمر يتعلق بحب امرأة فأنا انطلق من هذا الهاجس. واذا كان الموضوع يتعلق بوطن فأنا أنطلق من هذا الهاجس.ولكن يوم كتبت «حوار الأبعاد الثلاث» كان فى ذهنى الرجل الذى يستوعب العمق الفلسفى لما قاله هيجل هيجل عن الانسان فى الذات، والانسان فى الموضوع، والانسان فى المطلق. وقد جاء ظاهر هذه القصيدة معايشة حميمة لأشياء واقعية.

..................؟

** اولا: اعتمد فى أشعارى على اللغة البسيطة التى تفتح فى ذهن المتلقى كوى لاسترجاعات وتداعيات ذهنية. فلوخير لى أن أستعمل كلمة مدية أو كلمة سكين، لفضلت الثانية لما تحمل من ايحاءات وصور الى ذهن المتلقى، لأنه يعايش هذه الكلمة دون الأولى.

ثانيا. أن يكون للقصيدة- وكما قال أرسطو فى كل عمل- أول ووسط ونهاية، بحيث تتطور ويتطور انفعال القارئ بها خلال هذا البناء الهرمى، سواء بدأت من البداية أو بدأت من النهاية، بينما أجد أن الكثير من شعرائنا يوزعون تجربة القصيدة على صور عديدة، كل منها تنفى الأخرى، بحيث يظل انفعال القارئ لها مشتتا!

ثالثا: ان ترتفع الايقاعية وترتبط الموسيقى بكل حالة من حالات تطور المضمون عبر النقاط الثلاث التى تمر بها القصيدة بالنسبة لى.

..........؟

** انني على ثقة أن كل الشعراء والفنانين الكبار اعتمدوا الصنعة لاخفاء الصنعة. فالوحى ليس بأكثر من ثلاثين بالمائة فى العمل الابداعى. أما الباقى فصنعة.

؟.....

**يقوم تكويني الثقافي على شيئين مرنت نفسي عليهما وهما:

قوة الملاحظة.

وحسن الاستنتاج

وبفضل ممارسة لعبة الشطرنج التي تجعلك تحاول أن تستقرئ خطة خصمك الخفية في اللعبة، قوي في شعري الجانب النفسي، أو رؤية الحدث في النفس.

؟.....

** قراءاتي كلها انتقائية، لا علاقة لها بالمدارس بأي شكل من الأشكال.

في عمر السادسة عشرة ثرت على قصر العائلة وحياتها، وشردت في شوارع بغداد. وبرشوة مالية صغيرة الى بواب المكتبة العامة، كنت أدخل المكتبة بعد أن تكون قد أغلقت أبوابها في وجه زائرها، أي من السابعة مساء الى ساعة مبكرة من الصباح، أعيش فيها مع الكتب ساعات وساعات، بحسب جدول وضعته في دفتري، يبدأ بالقراءة في الفلسفة ، ثم انتقلت الى فروع أخرى من القراءات، واستمرت لماهو أكثر من سنتين.

وفي هذه الفترة ايضا تعمقت علاقتي بالفنان الكبير جواد سليم المتعدد المواهب والقراءات، واتسعت لقاءاتنا الى حدود آخرين من مهندسين مبدعين وموسيقيين كانوايحاولون جميعا ايجاد عمق الصلة مابين التراث والمعاصرة، وهو ماانعكس في أعمال جواد سليم في بغدادياته التصويرية التي استلهم فيها الواسطي ومدرسة بغداد في القرن الثالث عشر برؤية عصرية، وهو ماحدث بالنسبة للشعر، حين استخدمنا الشكلية الأوربية مع الابقاء على التفاعيل الخليلية.

نبض الشارع الثقافى

معرض القاهرة السادس والعشرون للكتاب

أحلام الجياع

استطاع معرض القاهرة الدولى السادس والعشرون للكتاب، أن يمهد الطريق جيدا لمفهوم الشرق- أوسطية، بأسواقها وحاخاماتها وفلسفتها القادمة، بدعوة أقطاب هذا المفهوم وأنصاره من أقصى اليمين، إلى أقصى اليسار، بدءا من الكاتب «إميل حبيبى» مرورا بالمؤرخ «عبد العظيم رمضان» ونهاية بالكاتب «عبد الستار الطويلة» صاحب شعار «الضلمة الاسلامية» الذى أطلقه فى كافة الندوات التى شارك فيها، وقد ساهموا جميعا فى حشو الأدمغة المستكينة والمغلوبة على أمرها بأحاديث الإذعان للرخاء المرتقب، وإعلان الاستسلام للصهيونية، والرضا بقبول «إسرائيل» عضوا فعالا فى الجسد العربى المريض.

والمؤكد أن اختيار عنوان «نحو شرق أوسط جديد» الذى تم تعديله ليصبح «مستقبل المنطقة فى ظل المتغيرات العربية والعالمية» وماتفرع عنه من عناوين أخرى، جاء استخدامه-على حد تعبير عبد الوهاب

المسيرى- كشفرة لتعميد الإذعان وقبول الأمر الواقع، خاصة إننا لاندرك-كما يذاع دائما- أبعاد القضية الفلسطينية أكثر من أصحابها!

كادر علوى

الرؤية الشاملة لمعرض الكتاب هذا العام، توضح أن عدد الدول العربية والأجنبية المشاركة، بلغ (٧٢) دولة، من خلال (٢١٧٥) ناشرا، عرضوا(٥٥) مليون كتاب، وتصدر كتاب السلاح والسياسة، للكاتب محمد حسنين هيكل قائمة المبيعات، رغم ارتفاع سعره، وتلاه كتاب «تجديد الفكر القومى» للدكتور مصطفى الفقى، إلى جانب جرأة دار سينا للنشر فى إعادة نشر كتابين مصادرين من قبل الأزهر الشريف، وهما كتاب «مقدمة فى فقه اللغة العربية» للدكتور لويس عوض، وكتاب «تاريخ الإلحاد فى الإسلام» للدكتور عبد الرحمن بدوى. كما استطاعت دار رياض الريس أن تمرر عددا من الكتب المصادرة مثل «ذهنية التحريم» لجلال العظم، وأعدادا من مجلة «الناقد» المحرومة من دخول مصر.

وبعيدا عن رواج الفشار والهامبورجر والمرطبات، شهد المعرض كسادا فى المبيعات والتعاقدات، وفتورا فى الإقبال الجماهيرى، الذى اعتاده طوال السنوات الماضية، وربما يرجع السبب فى الارتفاع الجنونى فى الأسعار الذى أصاب الكتب مصرية وعربية وأجنبية على السواء ، وكذلك عدم الجدوى فى اكتشاف أى جديد، يحفز الدعم ويبشر بمستقبل أفضل.

وعلى الرغم من جور الندوات على بعضها البعض، وعدم التزام بعض المشاركين-المصريين والعرب رغم دعوتهم ووجودهم فى الفنادق- بالحضور إلا أن الشكوى الرئيسية كانت من الشعراء الذين لم يعلموا بموعد أمسياتهم الشعرية، مما أدى إلى اعتذار عدد كبير منهم، ولم يجد المنظمون حلا لهذه الشكوى، إلا بإعفاء الشاعر «محمد أبو دومة» من إدارة الشعر وأمسياته، وإسنادها إلى الشاعر الإذاعى «جمال الشاعر» الذى وقع بدوره فى براثن الشكوى ذاتها، ولم يجد لها حلا.

وإذا كانت ندوات «المقهى الثقافى» قد تعارضت مواعيدها، مع ندوات القاعة الرئيسية، إلا أن حيوية «إبراهيم عبد المجيد ومحمد الفيل» و«حسن سرور» جذبت الانتباه إلى أهمية ما طرح تحت خيمة المقهى، وكانت ندوة مناقشة «هوامش على دفتر التنوير» للدكتور جابر عصفور. من أهم وأنجح الندوات التى أقامها المقهى الثقافى هذا العام ، لثراء المناقشين وحيوية المشاركين .

أما سراى المرأة التى استحدث برنامجها هذا العام، للتأكيد على حضور نصف المجتمع، وإتاحة الفرصة للإبداع النسائى فى التواجد والتعبير، فإن المكان الذي أختير لإقامة هذه السراي ينسف أى أهداف نبيلة من

ورائه إذ وضعه المنظمون فى مكان بعيد، أطلق عليه منفى المرأة، كثيرا ما اعتذرت المشاركات فى ندواته، لبعده عن العمران، الانسانى، ويثبت-بحق- مكانة المرأة وإبداعها فى نظر المنظمين، وكان الأولى الاكتفاء بالبرنامج الرئيسى للندوات، مع إدراج القضايا النسائية ضمن فعالياته دون الفصل التعسفى بين هموم المرأة وهموم المنطقة.

أما المستحدث الآخر، فهو سراى الندوات المتخصصة التى لم يسمع أحد عنها شيئا، إلا فى الاسبوع الثانى للمعرض، التى عقدت عددا من الندوات، إحداها لرؤية مركز الكتاب الأخضر للنظام العالمى الجديد!

ولم تشهد حضورا إلا من نفر، ضلوا الطريق إلى قاعة الندوات الرئيسية ويبدو أن إقامة كل هذه الندوات فى أوقات واحدة، ناهيك عن مخيم عكاظ ومخيم الابداع الفنى ودار السينما وقاعات الأنشطة الفنية الأخرى، جعلت المتابع لأنشطة معرض الكتاب ممزقا ومشتتا يقضى النهار بطوله كالسائح، متجولا بين السراى والخيمات، متأملا فى أزياء المتحدثين وأربطة أعناقهم، ولون بشرتهم تحت عدسات التليفزيون، ولايخرج فى النهاية بشىء ، اللهم برودة الفكر، وجوع الحلم، ووجع الدماغ، وعدم القدرة على شراء كتاب.

م.ح

صلاحية الحب القاسى القديم للإهلاك

النزاع الذى دارت وقائعه على صفحات «أخبار الأدب» بين الطرف الفلسطينى سميح القاسم، والطرف المصرى رفعت سلام ثم أحمد الشهاوى، هو مجرد نزاع على طريقة:

-أنا عالمى، وكبير!

- أنا عالمى أكثر منك، وأكبر!

لكن، وفى الحال، استدعيت القضية الفلسطينية الى ساحة النزاع كخلفية تاريخية حافلة يمكن شد وثاق الشعراء الفلسطينين إليها عند اللزوم، وقد سبق لطائفة من السياسيين الديماجوجيين فى ظروف مشابهة إلقاء اللوم والتبعات الباهظة على كاهل القضية الفلسطينية باعتبارها السبب المباشر لشقاء مصر لانشغالها بغير قضاياها، وكان من الطبيعى أن يزامل ذلك ضخ مشاعر تتدرج من الندم والتنصل والسخط إلى الشحن العدائى، وكان هذا هو بعض الغبار الذى أثير فى المناسبات الرسمية لإخراج المسألة الفلسطينية من جدول الوطنية المصرية، ومسخها من قضية مركزية إلى مجرد اهتمام سياسى عادى ذى تعاطف من الدرجات الثانوية.

وكذلك فى «المساجلة الادبية» تم التلميح فالتصريح بأن الشعراء

والادباء الفلسطينيين حازوا مديحا وتقريظا غير مستحق موضوعيا، وإنما أهيل فوقهم على سبيل المجاملة والمناصرة والمبالغة، والقصد هو تجريد الابداع الفلسطينى من جل جداراته وهذا ادعاء سهل ومرسل ولايقيم دليلا على صحته. وواقعيا فالمشكلة هى فى رقبة مقدم المجاملة وليست فى متلقيها، وكذلك تكون المجاملة وعدم الموضوعية -فى حال حدوثها- مأخوذة عليه كتزوير لايشفع له حسن النوايا. وبطبيعة الحال ولحسن الحظ فإنه لايمكن لأحد سحق حقبة إبداعية كاملة لأى شعب لمجرد التشاحن بين فريقين على طول القامات وسعة الشهرة. والمواد الابداعية الفلسطينية ككل صنوف الابداع تخضع للتداول والدراسة والتقييم من خلال الأدوات المختلفة للنقد والبحث والتذوق والدراسة، وليس الهجاء والمباهاة من ضمن هذه الأدوات.

منذ ربع قرن كتب الشاعر الفلسطينى محمود درويش مقالة نشرتها مجلة الطليعة القاهرية (سبتمبر ١٩٦٩) تحت عنوان (إنقذونا من هذا الحب القاسى) مناشدا وطالبا من مدارس النقد الادبى العربية معاملة نصوصهم وفق المعايير النقدية الخالصة والحازمة حرصا على الابداع الفلسطينى من مغبة الاستسهال والغرور، وحرصا على عدم غش القراء، ولأنه لايمكن ولايليق ولايجوز دعم نصوص الأدب بما يتيسر من فوائض العواطف النضالية والوطنية والسياسية، ولعل ذلك المقال الوثيقة كان يستشرف تعاسة اللحظة الراهنة، ويحذر من كل هذه الآلام المجانية المتبادلة.

عاطف سليمان

١٥ يناير ١٩٩٤

تشكيل

عادل السيوى:

أنا المحب، أنا المحارب

حوار:

مجدى حسنين

كشفنا عادل السيوى. ففى وجوهه التى يضمها معرضه فى قاعة «مشربية» - نجد أنفسنا وملامحنا. فكل منا هو الغريب الذى يغرق فى دوامات اللامكان واللاوطن، وتلتف خيوط الغربة حوله كالعنكبوت، وكل منا هو المحب الذى أضناه الشوق، فتهدجت شفتاه وتشققت روحه، وكل مناهو «المحارب» الذى كسدت صناعته فى زماننا، فتلفت الى تضحياته فى سوق النخاسة وبورصات النظام العالمى الجديد.

حكايات «عادل السيوى» هذه المرة، ليست الأماكن، وماهمست إليه به من أسرارها كما فى معارضه السابقة، بل فضحت فرشاته وألوانه الضيقة والخائفة، ظلال الوجوه على الأماكن، وحيوية الحياة التى تمنحها لها.

يقول:

* سبق لى أن أقمت هذه التجربة فى معرض بيروت فى شهر ابريل ١٩٩٣، ولكن فى مساحات صغيرة، وشجعنى الاستقبال الجيد على الاستمرار فيها. والحقيقة أن علاقتى بهذه الوجوه، ترجع الى غربتى وبعدى عن القاهرة، التى كنت أراها بعين طائر، أو من خلال «فلاتر» دون اقتحام أو توغل، ولكن بعد الاستقرار والالتحام والقرب، استطعت التفتيش والتفحص وهذه الوجوه خرجت من بيوت المعارض السابقة وبعد أن كان يجذبنى معمار المدينة وأماكنها، بدأت أنجذب الى الناس وحركاتهم.

-.................؟

* بالطبع هذه الوجوه لاتدخل ضمن البورتريهات، فالبورتريه كلاسيكيا هو وحدة لشخصية موجودة أو وجدت فى السابق، وتجلياتها الخارجية، أى عالم داخلى وتشرق خارجية، أما الوجه فهو شخصية مبتكرة من خلق الفنان، فهناك معنى طائر تحاول أن تجسده وتشخصه فى وجه حر.

-........؟

* أنا أميل الى تضييق اللون، أو كما يقولون- تضييق البلتة- فالألوان عندى محصورة فى مساحات محددة، وربما يغلب على بعض اللوحات نزق لونى يجمع بين الأزرق القوى والوردى الأقوى، كما فى لوحة «المحب» ، لكنها لوحات معدودة، لاتخرج عن نهجى فى استخدام «البلتة» المكتومة، التى ترى ألوانها فى القاهرة القديمة، وفى عيون الناس، وفى لون بشرتهم ، وهذه الألوان أشعر معها بالحنان، وأجد فيها نفسى.

-....؟

- الذين يرددون تأثرى بالتعبيرية الأوروبية، كثيرا مايتساهلون فى الحكم ، إذ من السهل الحكم على كل من سافر الى الخارج ، بأنه تأثر بما درسه وشاهده وأنا بالفعل تأثرت بتعبيرية شمال ايطاليا، التى تختلف عن تعبيرية الجنوب. وتعرفت على فنانين من الصف الأول، وكان لابد من اكتساب هذه الخبرات ثم خلق اللغة التى تميزنى، حتى لاأغرق فى تقليدهم، ولذلك وجدت المراوحة داخلى، بين هذه المكتسبات والصوت الذى يميزنى.

-........؟

* لاينكر أحد توجيه الفترة الناصريةللفن، فى اتجاه حركة التغيير الاجتماعى، لكن هذا التوجيه جاء على حساب الذاتية والفردية والتجارب الخاصة، ولذلك لم تستمر تجربة الأربعينات فى شجاعتها التجريدية، وماطرحته من أفكار جريئة فى الفن المصرى. ولو أردت أن أتواصل ، لتواصلت مع فؤاد كامل ورمسيس يونان والتلمسانى والذين اندفعوا وراء التجريد- وربما كان هذا عيبهم- الذى استفادت منه كل الأجيال التالية. فى قدرتهم على خلق النسيج الديناميكى، دون الالتفات الى امكانيات الواقع التشخيصية العالية، وهذا ماأحاول أن أحكيه فى لوحاتى.

-..............؟

* رغم كل هذا....فما يزال الفن التشكيلى فى مصر هامشيا، ليست له تفاعلات مؤثرة، ربما لأنه ابن تجربة مئوية، ترجع الى بداية القرن العشرين فقط، وحدثت له انقطاعات طويلة، ولم يبذل أحد جهدا، ليمد الجسور الحقيقية مع الناس.

تشكيل

تحية حليم:

بحّـــة الأرغـول

المتأمل في مسيرة الفنانة التشكيلية «تحية حليم» لايجد أصدق من وصف «راهبة الفن» عنوانا لهذه المسيرة، المليئة بالإصرار على التميز، وتبنى قضايا المجتمع، والالتحام بإناسه، ومنذ عام ١٩٥٧- عام انفصالها عن زوجها الفنان حامد عبد الله- اختارت الاقتران بالفن، فعشقته وعاشت راهبة في محرابه، محبة للفنه ، ومخلصة لأدواته.

ولدت «تحية حليم» من أبوين مصريين، يوم ٩ سبتمبر عام ١٩١٩، بمنطقة «دنقلة» بالسودان، ودرست الفن في بداية حياتها، بمرسم الفنان السوري «يوسف طرابلسي»، في الفترة من ١٩٣٩-١٩٤٠.ولم يلبث أن سافر مهاجرا إلى كندا، فتتلمذت في الفترة من ١٩٤١-١٩٤٣ على يد فنان يوناني يدعى «اليكوجيروم»، ثم توفى ، فحل محله الفنان «حامد عبد الله» في توجيهها بين عامي ١٩٤٣-١٩٤٥ ثم تزوجا عام ١٩٤٥ ، ودام زواجهما اثنتي عشرة سنة، وطلقت منه عام ١٩٥٧ ، ومازالت تعترف بتأثيره الواضح في توجيهها في سنوات التكوين.

أبي. أميرالاي

تقول:

-ولدت في عائلة فنية ، فأبي كان اميرالاي بالجيش المصري، من عائلة صعيدية بديروط، وأمي كانت من الشراكسة، تعيش في بلبيس بمحافظة الشرقية، وكانت جدتي من أشهر العازفات للكمان في قصر الخديو اسماعيل، ووعيت فوجدت البيانو في بيتنا، والعود بجوار أمي دائما، وتزين لوحات الفنانين العالميين جدران منزلنا، وكان والدي من عشاق الفن وحريصا على اقتنائه لدرجة إنه حول البيت الى متحف كبير، سواء بما ورثه عن أبيه وأجداد أمي من أعمال فنية، أو بما اشتراه هو، وكان لابد أن يشدني هذا المتحف لأتأمل فيما يحتويه منذ الصغر ، وزرع داخلي احترام الفن، واعتقد أن حب الفن، به شئ وراثي، فكما أحببت الفن عن والدتي وجدتي،

هناك أيضا أبناء أختي يعشقون الفن ويريدون أن يصبحوا فنانين.

المعروف أن الفنانة «تحية حليم» لم تنجب أولادا ، لكنها أنجبت رصيدا فنيا، ذخيرته العديد من اللوحات والمقتنيات فى عدد من متاحف العالم لها أختان، إحداهما تعيش فى أمريكا، والأخرى فى بيت العائلة بمصر الجديدة، أما شقيقها الأكبر فقد توفى منذ عدة سنوات.

يقول عنها الفنان «أحمد نوار»:

«إن نسيج أعمالها يحمل روح مصر والنيل وإنسان هذه الأرض، وقد واكبت فى تعبيرها كافة الأحداث التى مرت بها مصر، وحولت مفردات البيئة، ووجدان الإنسان المصرى، إلى أسلوب جديد فى الفن وبلاغته، ولولا الظروف التى أحاطت بمصر على مدى السنوات الماضية، لكانت من رائدات الفن التشكيلى على مستوى العالم، لكانت من رائدات الفن التشكيلى على مستوى العالم، مثلها فى ذلك مثل «مارجريت نخلة» و«محمود سعيد» و«محمد ناجى» و«يوسف كامل» و«محمود مختار» و«أحمد صبرى».

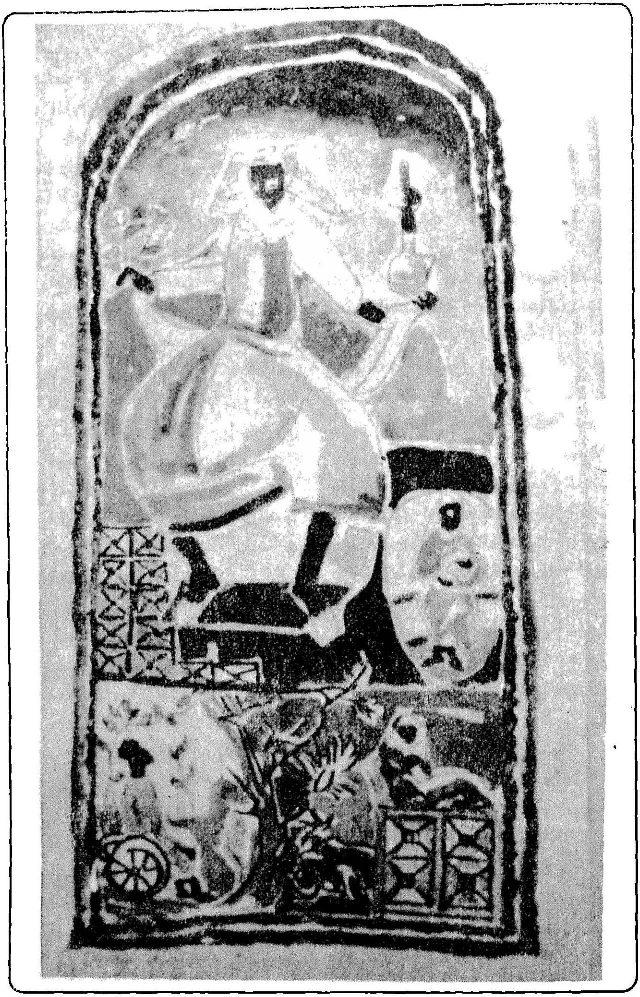
• لكن كيف تعلمت الفن؟

وانا صغيرة كنت أحصل على الدرجات النهائية فى الرسم، فى الوقت الذى كنت فيه بليدة فى الحساب، وأمام إصرار أمى على عدم دخولى المدرسة الثانوية، رضخ أبى لبقائى فى المنزل، وأن يأتى بالمدرسين لتعليمى اللغة الفرنسية والموسيقى، وطلبت من أبى أن يأتى لى بمدرس للرسم، نظرا لطغيان الرسم على كل كيانى، فقد كنت أرسم على كل شئ يقابلنى، حتى الملاءات والمخدات والجدران والنوافذ، ولم أكف عن هذا، وبدأت فى زيارة صالون القاهرة و المعارض الفنية ، ورفضت الاستمرار فى تعلم الفن على يد المدرسة- راهبة- التى كانت تعلمنى الفرنسية ، وبعض مبادئ الرسم والنقل، لإحساسى بأن هذه المبادئ لاتمت الى الفن بصلة، فى الوقت الذى كنت أرى فيه أعمال الفنانين الآخرين وابداعاتهم الجميلة ، فدرست على يد الفنان السورى «يوسف طرابلسى» ، ثم على يد «اليكوجيروم» ، ثم «حامد عبد الله» الذى كان يساعد «اليكو جيروم» فى مرسمه، واستمر بعد وفاته فى تعليمنا. فكنت أذهب إلى الأتليه بالمنيل، قبل أن تكتسح المبانى كل شئ، فنرسم الحقول والمنازل القديمة والحيوانات، الى أن تزوجت من «حامد عبد الله».

الناى المفرد

• وكيف تم الزواج.. أريدك أن تسردى علينا هذه القصة؟

• الحقيقة إننا بعد سنتين من العمل والتعلم مع بعضنا طلبنى للزواج، ووجدت أنا نفسى انسجاما معه فى الفن والفكر والعمل، وضغطت على



أبى حتى وافق على زواجنا عام ١٩٤٥، وانتقلنا أنا وحامد، إلى الاسكندرية بعد الزواج مباشرة، وأقمنا عدة معارض هناك، وبدأنا نبنى أنفسنا رويدا رويدا، خاصة أن «حامد» كان من طبقة متوسطة وليست له وظيفة، بل يعمل فنانا حرا ، فكانت حياتنا صعبة فى البداية، لكننا استطعنا التغلب عليها بالحب وعشق الفن، إلى أن توفى والدى عام ١٩٤٨، فانتقلنا للحياة مع والدتى فى مصر الجديدة، وسافرنا بعد ذلك الى باريس عام ١٩٤٩، كانت أمى ترسل لى مبلغا شهريا، نعيش عليه أنا وحامد، وظللت لمدة ثلاث سنوات فى باريس، الى أن مرضت أمى، فاضطررت الى العودة عام ١٩٥١، للعيش بجوارها حتى أرعاها فترة مرضها، وظل حامد فى باريس، لفترة تصل الى السنة، ثم عاد وطلب منى أن أساعده لكى يعرض فى بعض الدول الأوروبية، وبالفعل سافر وطالت غيبته هناك، فسافرت اليه فى بلجيكا، للاطمئنان عليه، عام ١٩٥٦ واتفقنا على الانفصال الذى تم على يد «د. ثروت عكاشة» الملحق العسكرى فى روما، وكان ذلك تحديدا فى ١٩٥٧/٤/٣٠.

بصفها الكاتب «كامل زهيرى» بالناى المفرد، تعزف عليه فى كل رسوماتها ، من خلال ميزتها الكبرى، وهى الشوق لمصر، والتعبير عن هذا الشوق بعواطف خاصة، انتجت الروائع ، بسحر أناملها وروعة اتقانها وتصوف حبها العظيم. ويرى أنها صنعت مع جاذبية سرى وأنجى أفلاطون ، مثلثا ذهبيا رسم مصر بعيون نسائية، والفرق بين الفنانات الثلاث، هو الفرق بين الموسيقى النحاسية للألوان الباهرة ذات الوقع الخاص عند جاذبية سرى، ثم فنانة الوتريات انجى أفلاطون، وتغريد الناى المتمثل فى تحية حليم.

• لماذا لم تتزوجى مرة أخرى بعد انفصالك عن حامد عبد الله؟

• الحقيقة أننى رفضت فكرة الزواج نهائيا، وظللت منذ عام ١٩٥٧.. وأنا هنا وحدى، مع الفن وقططى- ثمانى قطط- يحبون الموسيقى التى أعزفها لهم على الهارمونيكا، تملأ لوحاتى على حياتى، وأحاول أن أمرن أصابعى على الرسم بين الحين والآخر ، حتى لا أتركها للروماتيد يأكلها ويقضى عليها.

مخلوطة بطمى النيل

• فزت بالعديد من الجوائز- لكن الجائزة الأولى لها وقع خاص- ماذا تتذكرين منها؟

-كل ما أتذكره أننى بعد انفصالى عن «حامد عبد الله» قررت الحياة مع أمى، فجهزت اتيلية فوق السطوح، وبدأت فى الرسم ، ليل نهار، إلى أن رسمت عام ١٩٥٨ لوحة بعنوان «حنان» ، عبارة عن أب يحضن ابنه، وأرسلتها مع لوحات أخرى، للعرض فى

أمريكا مع فنانين مصريين آخرين وفنانين من (٣٦ دولة) تسابقوا جميعا على جائزة «جوجنهايم» الدولية بنيويورك ، وقد اختارها الناقد العالمى «هربرت ريد» لتحصل على الجائزة، واقتنوها فى المتحف الوطنى الامريكى. وارتبطت هذه الجائزة عندى بالتصاعد والانتشار، إذ أعطتنى ثقة فى نفسى، وقوة على الاستمرار فى العمل وعدم الاحباط، ومن خلال قيمة هذه الجائزة وشراء اللوحة التى فازت (ألفادولار)

اشتريت الشقة التى أعيش بها الآن ، أرسم وأعيش ماتبقى لى من عمر.

يقول عنها د. لويس عوض:

هى من الفنانين المبدعين ذوى القدرة الخيالية العالية، أنها تتصور الاشياء المصرية القديمة ، مخلوطة بطمى وادى النيل، فى صورة أبناء النوبة الحديثة، أنها صور لم توجد من قبل، وقد لاتوجد بعد ذلك.

*** هل تريد العنصر النسائى قد احتل مكانته فى الحركة التشكيلية المصرية؟**

* لاشك فى ذلك ، فكل واحدة فنهن لها أسلوبها الخاص وجميعهن سرن فى طريق النجاح، وهو ماوصلت اليه الفنانات الرائدات؛ أيضا الجيل الجديد له بصمته الواضحة فى المسيرة الفنية، والحقيقة إننا نعيش رواجا وازدهارا فى الفنون التشكيلية فى الفترة الحالية..

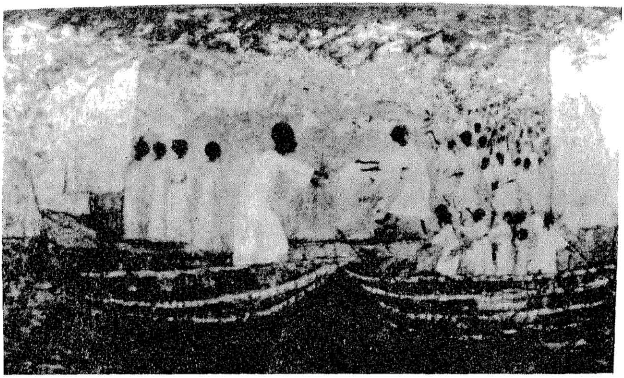
* ألم يعرقل الرجل- الفنان مسيرة المرأة-الفنانة؟

- لا..لم يحدث أبدا، بل حتى أننى أذكر «حامد عبد الله » بكل خير، كلانا كانت له طريقته فى الحياة والفن، لكننا نساعد بعضنا ونتعاون فى توضيح الرؤية، والحقيقة إن أى فنان ينظر إلى المرأة، وكأنها أقل منه فى الفن أو الحقوق ، أو حتى فى الحياة ، فهو ليس فنانه، والمفروض أن يعلى من قدرها ليعلى من قدره.

الاعلام والرقص

*** هل تختلف حال الفنون التشكيلية اليوم عما كانت عليه فى السابق؟**

* كل فترة لها ظروفها، وهناك اهتمام الآن بالفنون التشكيلية بعد الموات الذى أصابها خلال العقدين الماضيين، لكن الاهتمام فى الستينات كان أوضح وأرقى، خاصة فى تنظيم عملية التفرغ، وافتتاح المعارض، والاقتناء ورعاية المواهب الصاعدة ، وربما السبب يرجع الى ضآلة ميزانية الفنون التشكيلية ذاتها واهتمام الدولة بالاعلام على حساب الثقافة، لدرجة أن الاعمال التليفزيونية والافلام والمسرحيات اليوم اختلفت- هى الاخرى- عما كانت عليه فى الستينات، وأصبحت الآن تتسم بالسطحية



واللاعمق وتركز على التهريج والرقص والعنف.

يقول حسين بيكار

هى أرغول مصرى أصيل ، وأشد عمقا فى الوصول الى القلب وتتجلى فى لمساتها الخشنة «بحة» الأرغول، التى تأخذ المستمع والمشاهد الى الاعماق، وهى من أوائل نساء مصر اللاتى أوقفن حياتهن كلها للفن، فاندمجت فيه، اندماج الراهب فى صومعته، وعلاوة على ريادتها التاريخية، فهى تمثل أيضا نموذجا واضحا لما تدعو اليه باستمرار، وهو تحقيق الأصالة فى الفن، فقد استطاعت ببساطتها الشديدة وبراءتها الرائعة، أن تقدم بلاتشنج تلك الأصالة، دون ادعاء للحرفية، أو تعمد للتكلف.

وهى الآن توزع الأيام بين الفرشاة والقلم، تارة تقوم للرسم، وأخرى لكتابة مذكراتها، التى وصلت فيها حتى انفصالها عن زوجها، مضيئة بهذه المذكرات الحركة التشكيلية المصرية: وكيف تطورت واسهمت فى التأثير فى المجتمع المصرى.

مسرح

هاملت
جواد الأسدي!!

ألهمت مسرحية هاملت للشاعر والكاتب الانجليزى وليم شكسبير العديد من الكتاب، وأثارت خيالهم كنقطة انطلاق فى نسج رؤياهم وطرح أفكارهم، فوجدنا ممدوح عدوان يكتب نصه (هاملت يستيقظ متأخرا)، ومحمود أبو دومه يتناولها فى مسرحية (رقصة العقرب) ورأفت الدويرى فى (الكل فى واحد) وعباس أحمد يستلهمها فى مسرحية (الناس والأرض). وقد قدمها المخرجون بتفسيرات متباينة. وهنا يتناول الفنان جواد الأسدى النص الشنسبيرى الثرى بدلالاته. وقد أعده وأخرجه ليطرح رؤية جديدة فى نصه الذى أطلق عليه تسمية (إنسوا هاملت) أو (شباك أوفيليا). وفى حديث له قال إنه يفضل العنوان الثانى حيث «يقدم جريمه القتل من خلال الإطلال من شباك أوفيليا» ومن خلال عينيها اللتين شاهدتا الجريمة» . وإننا لنفضل العنوان الأول وعلينا أن ننسى بالفعل هاملت شكسبير. لأننا إذا لم نفعل فسوف يصيبنا الإحباط.. حيث عصف جواد بالنص الأصلى. فقام بحذف العديد من الشخصيات والعديد من المواقف، بل واختزل حوارات تعد أساسية فى النص، ولكن لا علينا سوى النسيان.

يتناول جواد الموقف الرئيسى بمعالجة خاصة جدا، فيحاول الاقتراب من إشكالية علاقة السلطة/ التسلط القهر بالمثقف/العجز، وقد فاجأنا بشخصية لايرتس الذى قدمه صورة للمثقف الثورى العاجز. وهنا قدم رأيه فى المثقف دون مقدمات، واستعان بالتصريح المباشر دون التلميح حيث قدمه جليس كرسى متحرك. وإننا لنتساءل لماذا لايرتس، وهو الذى كان يمثل ضلع الشر الثانى فى نص

شكسبير. ونتساءل أيضا ألم يكن من الأوفق أن يكون هو راشيو!؟

وفي تناوله للشخصيات قدم جواد صورتين جديدتين لكل من أوفيليا، وجرترود. فجاءت شخصية أوفيليا أكثر إيجابية من أوفيليا شكسبير فهي ترفض الإذعان لأبيها الذي يحثها على التحدث إلى الملك والوشاية بهاملت عنده، وكذلك تواجه الملكة بقوة وثبات وتلمح لها بما تعرفه، وتحث هاملت على القصاص لأبيه. ولكننا نأخذ عليها صمتها حين شاهدت الجريمة.

المقولة الشهيرة تقول «الساكت عن الحق شيطان أخرس»، ويدين القانون المتستر على مجرم ويعده بمثابة شريك في الجريمة وهي بصمتها ظهرت بمظهر الشريك. فلم تبح بما شاهدته إلا بعد مقتل أخيها.

أما تناول جواد لشخصية جرترود بالتماثل بينها وبين الليدي مكبث فلم يكن مقنعا. حيث مبرر التحريض على القتل عند الثانية -أي ليدي مكبث- متوفر فهي تطمع في الملك والتاج، ولعله بهذا التماثل أراد أن يحول أسئلة هاملت وشكوكه إلى يقين. وحين حول الشك إلى يقين وقع أيضا في تناقض آخر. حيث أصبح من غير المنطقي ظهور الشبح مرة أخرى.. فالشبح في النص الشكسبيري المعادل الموضوعي لهواجس هاملت وشكوكه. ولكن في نص جواد ها هي أوفيليا تقص ما شاهدته من الجريمة. ويصر جواد أيضا على تقديم التمثيلية. وهذا تناقض آخر. فالتمثيلية قدمت في (هاملت شكسبير) بغرض اليقين من صدق الشبح /الهواجس.

وإذا كانت رؤية العرض المسرحي قد اتسمت بكثير من التناقضات وعدم المنطقية، فإن الرؤية الجمالية وقدرة جواد على تشكيل الفراغ المسرحي، وكذلك قدرة أشرف نعيم مصمم الديكور أضفتا على العرض حالة مسرحية جميلة، وإن شابها بعض الخطأ.

فالديكور يحيلنا إلى عصر تشيكوف حيث البيانو في أقصى اليمين والنجف الضخم. أما الملابس فقد دلت على تداخل الأزمنة حيث جعل الديكور ملابس كلودياس وجرترود الأوشحة نسبة إلى عصر شكسبير أو هاملت وأوفيليا وهوراشيو وبولونيوس ولايرنس فقد ارتدوا الملابس العصرية. وكان من الأفضل أن يرتدي كلوديس الملابس العصرية. فهو رمز للجبروت والبطش في كل العصور والأزمنة.

تهبنا مستويات ثلاثة للأماكن: المستوى الأسفل مستوى حفاري القبور/الشعب. وقد ضم هذا المستوى الجمهور. حيث احتلت المقبرة أماميه المسرح. و(الحفاران) وهما الأقرب إلينا فهما من البسطاء والعامة لذا جاءت لغتهما عامية مصرية تعتمد على الأمثال الشعبية ومدلولاتها العميقة حيث قامت الممثلتان بصياغة حوارهما طبقا لتوجيهات المخرج. والمستوى الثاني خشبة المسرح يمثل القصر. أما المستوى الثالث فكان العمق البعيد الذي يخرج منه الشبح، ولم يكن موفقا استخدام خامة الالوميتال في صنعه لأنها كسرت

حدة الجمال البصرى. أما الكراسى والمائدة الكبيرة فقد تم توظيفهما فى إظهار توتر وتسلط الملك حين كان يجلس على الكرسى الهزاز والمائدة لتفصل بين أوفيليا والملكة فى مشهد المواجهة. وكذلك فى مشهد مواجهة هاملت مع أمه. وإن جاء هذا المشهد مبتورا حيث تم حذف المقارنة التى أقامها هاملت ليفرق أمام أمه بين أبيه وكلودياس. وكذلك استخدم جواد المائدة فى تقديم التمثيلية حين استخدمها كمضجع للملك القتيل.

أضفت أشعة الليزر على العرض بريقا خاصا. فالضوء الخافت على المقبرة والذى أظهر حفارات القبور شاحبات نجح فى نقل الحالة المفارقة لنساء الشعب. وكذلك بؤرة الضوء التى سلطت على أوفيليا فى مشهد وندها. وكانت الإضاءة فى المشهد الأخير حيث تلاشى الجميع وسقطوا صرعى بينما وقف كلودياس متجبرا مستأسدا تحت الضوء رمزا الدوام واستمرارية السلطة/ البطش الدائم.

أما الأداء فقد جاء متفاوتا تفاوتا كبيرا بين كل ممثل وآخر، فجين كانت معتزة عبد الصبور هى مفاجأة العرض إذ توفرت على درجة من الحضور والتفهم لابعاد الشخصية بتلوين صوتها حسب كل حالة.. فمن الرقة والعذوبة والخجل حين يغازلها هاملت فى المشهد الأول، إلى الحزن عند سماعها نبأ موت أخيها، إلى الكبرياء والتحدى حين تواجه الملكة. أما أحمد مختار (هاملت) فقد اجتهد فى أدائه، وحاول تفهم الشخصية. إلا أننا نأخذ على أدائه فى المنولوج الشهير (أكون أو لا أكون) حيث كان يحتاج منه إحساسا أعمق. ولكنه فى العموم قام بأداء دوره فى حدود مارسمه له المخرج.

أما منحة البطراوى التى لعبت دور جرترود وهى التى تمتلك حسا نافذا فكان عليها أن تستخدم صوتها بشكل أفضل باعتماد طبقات صوتية تلائم كل موقف ولكنها أجادت بشكل ملفت فى مشهد الانهيار. والذى لفت الأنظار أداء كل من سلوى محمد على، وحنان يوسف، حيث قدما وجبة خفيفة من المرح وإن كانت من نوع شر البلية مايضحك- ولكن خفة دمهما، خففت من وطأة الميلودرامية فى العرض.

أما خالد الصاوى «كلوديوس» فقد استطاع بطريقة أدائه توصيل فاشية وجبروت السلطة المطلقة، فجاء صوته حادا صارما ومشيته العسكرية أوحت بمدى إصراره على مواصلة البطش.

أما بولونيوس وهوراشيو فقد ظلمهما العرض بتهميشهما فلم نلمح لهما دورا أو نتذكر لهما صوتا.

أما لايرتس (ناصر عبد المنعم) فقد كان أدائه يميل للبكائية الشديدة وربما كان هذا انعكاسا لموقف ذلك المثقف الذى يعيش ضائعا غريبا. بعيدا عن موطنه.

وفى النهاية نود أن نهمس فى أذن من يريد مشاهدة هذا العرض: فليسقط من وعيه (هاملت شكسبير) أو لينس. وليستجيب لنصيحة العرض:

(إنسوا شكسبير)

فاتن محمد على

كلام مثقفين

مسئول شئون الهمزة!

صلاح عيسى

بعد أكثر من خمسة عشر عاما على معرفتي بـ«عبد الفتاح الجمل» أتيحت لي الفرصة لكي أعمل تحت رئاسته مباشرة، عندما نقلت «دار الفتى العربي» - وهي دار نشر فلسطينية لكتب الأطفال والفتيان - مكتبها الرئيسي من بيروت إلى القاهرة، واختارت لإدارته فريقا من الكتاب والفنانين المصريين، كان هو على رأسهم..

وفي الاجتماعات التي كنا نعقدها برئاسته، لكي نخطط لإصدارات الدار، كنا نشيل الدنيا ونحطها، ونستغرق طويلا في مناقشات تدور حول قضايا عامة، تبدأ بالحديث عن الصهيونية والامبريالية والعروبة، ولاتنتهي بالحديث في السيكولوجيا والبيداجوجيا، فإذا جاء دوره في الحديث، أيد -بعبارات سريعة- كل الذي قلناه، ثم توقف طويلا عند القضية التي تقلقه، فهو يلاحظ أن كتب الأطفال والناشئة بل وكتب الكبار، تزدحم بأخطاء في المعلومات وفي اللغة وفي تنسيق الصفحات، فضلا عن الأخطاء المطبعية، وكان من رأيه أن كتاب الطفل، أحد المصادر الرئيسية في تكوين شخصيته، وأن تحوله إلى معرض للأخطاء من اختيار الموضوع إلى الغلاف الأخير، معناه أننا نربي أطفالنا على التعايش مع الخطأ، سواء كان هذا الخطأ مجرد همزة في غير مكانها أو كان صهيونية أو امبريالية!

وهكذا رفع «عبد الفتاح الجمل» شعار العودة إلى «أصول الصنعة»، وأخذ يراجع بنفسه مخطوطات الكتب وتجارب الطبع النهائية، فإذا شك في صحة معلومة، أو في دقة عبارة، عاد إلى دوائر المعارف وقواميس اللغة ليدققها. وكنت إذا قدمت له نصا كتبته أو راجعته، استغرق فيه، ثم أشار إلى فقرة أو سطر وطلب إلى أن أعيد قراءته، فلا أجد فيه - بعد القراءة الأولى - ما يستدعي المراجعة وأسأله عما لفت نظره، فلا يرد على إلا بالعبارة التي تليق بأسطى من النوع الدقي، يحرص على أن يكتشف صبيانه بأنفسهم ما وقعوا فيه من أخطاء فيقول بهدوء: اقراه تاني ياحمار. فأظل أقراه إلى أن أكتشف كلمة لاتدل على المعنى المقصود، أو عبارة لاتوضح الفكرة بجلاء.

وبعد فترة ضبطنا الأسطى عبد الفتاح، متلبسين بخطأ شائع في كتابة الألف المهموزة وتنبه إلى أننا نكتبها بشكل عشوائي، فأخذ يشرح لنا بصبر، الحالات التي يتحتم فيها وضع الهمزة فوق الألف، أو تحتها، والحالات التي يتحتم فيها عدم وضعها، وتأثير ذلك على طريقة القراءة الصحيحة للنصوص، ومع أننا فهمنا ما قال، إلا أن التغلب على ما تربينا عليه من عشوائية، كان عسيرا، فأصدر أمرا بأن نكتب الألف دون همزات، على أن يضعها هو بنفسه أثناء مراجعته للمخطوطات..لكنني - بحكم التعود - عجزت عن تنفيذ الأمر، وضايقني ذلك بشدة، فكتبت لافتة تقول«عبد الفتاح الجمل مسئول شئون الهمزة» وعلقتها على الحائط خلف مكتبه الذي كان يواجه مكتبي!

وعندما علمت - بعد أيام - انه غضب مما فعلته، زلزلني النبأ، فسعيت إليه استرضيه، وأقسمت له وأنا أقبل رأسه، أن السخرية به لم تخطر لي على بال، فأدهشني حين قال أنه لم يغضب لذلك، بل لأن اللافتة تدل على أنني «ولد بايظ» وأدهشته حين قلت: ولكنني كتبتها لنفسي لأتذكرك وأنا أكتب فلا أخطيء في أصول الصنعة، فإذا بغضبه يذهب فجاة، فيقوم ليحتضنني، فكأنه أب عثر على ابنه الذي كان يظنه قد ضل الطريق، وهو يقول: الظاهر أنا بقيت حمار زيك!

في مأتمه حاولت أن أتشاغل عن دموعي، وعن عيون رفاقي، بالاستغراق في الاستماع إلى ما كان القاريء يتلوه من آيات القرآن الكريم.. وفجأة وجدت اهتمامي يتركز -من دون وعي- حول الحالات التي ينطق بها الألف المهموزة، وأخذت - طريق الفك والتركيب - أحاول اكتشاف اعدة كتابتها، ولابد أنني أخطأت في شيء ما، فقد سمعت صوت الأسطى عبد الفتاح وهو يصيح في وجهي: اسمعها تاني ياحمار!

صندوق التنمية الثقافية فى ثلاثة أعوام

صندوق التنمية الثقافية آلية جديدة للتعجيل بانتشار التنمية الثقافية وتطويرها على أرض الوطن، وهو صرح ثقافى يستطيع التحرك فى كافة الاتجاهات الثقافية ، ودعم الهيئات والمؤسسات القائمة على الثقافة ،تزويدها بما تحتاجه لاكمال رسالتها.

ينقسم نشاط الصندوق الى مجالات ثلاثة:

- مشروعات خدمية.
- مشروعات استثمارية ذات عائد.
- دعم مادى وعينى للهيئات والمؤسسات والجمعيات والفرق الثقافية والفنية.

مشروعات الصندوق

أقـ الصندوق وشارك في العديد من المشروعات الـ..فية الهامة منها:

- .حديقة الثقافية للأطفال - مركز الهناجر
- ..- المهرجان القومي للأفلام الروائية
- رجان الاسماعيلية القومي والدولى للأفلام ..جيلية والقصيرة- مشروع تطوير دار الكتب
- ..بة الجيزة العامة
- ..تبة القاهرة الكبرى
- ..صر المانسترلى للإبداع
- ..امة عرض والت ديزني فى القاهرة، وحقق عائد ..عن مليون جنيه - عرض ليال أبو الهول ..لاثة بمناسبة نصر اكتوبر «١٩٩١»
- ..نتاج أول فيلم تسجيلى عن المتحف المصرى
- انتاج فيلم «الكل فى واحد» أول فيلم رسوم ..حركة ضد الإرهاب والتطرف
- انتاج عن المتحف اليونانى الرومانى بالاسكندرية
- دعم المركز القومي للفنون التشكيلية لاعداد متحف الطفل فى حديقة الغابة
- دعم الهيئة المصرية للكتاب لإقامة معرض القاهرة الدولى للكتاب
- دعم المركز الثقافى القومى لإقامة مهرجان الموسيقي العربية
- دعم هيئة قصور الثقافة لإقامة مهرجان القراءة للجميع
- دعم نقابة الفنانين التشكيليين
- دعم غرفة صناعة السينما
- دعم اتيلية القاهرة
- تجهيز مسرح السا..د
- دعم محافظة الاسكندرية لاقامة مهرجان الاسكندرية
- دعم مهرجان الربابة بمحافظة اسيوط

هذا بخلاف الإنشطة الأخرى التى يؤديها الصندوق مثل شراء المكتبات الخاصة بالكتاب والأباء والمفكرين لدعم المكتبات العامة.. ولايزال الصندوق يمارس دوره فى خدمة التنمية الثقافية.

المهرجان القومي الرابع للأفلام الروائية

أقام الصندوق ثلاث دورات حتى الآن منح خلالها جوائز قيمة تقترب من مليون جنيه، ونجح فى تشجيع الاتجاه نحو السينما الجادة وتحريك ركود السينما المصرية بزيادة الإقبال الجماهيرى على مشاهدة الأفلام الهادفة والدفع بوجوه جديدة لتجديد دم السينما المصرية.

وفى إطار المهرجان القومي الرابع للإفلام الروائية تقدم هذا العام للمنافسة على جوائز المهرجان ٢٥ فيلما من بين ٧٦ فيلما تم انتاجهم خلال ٩٣، وهى :

كشف المستور- المنسي- أحلام صغيرة- مرسيدس- سواق الهانم- مستر كاراتيه- كريستال- الباشا- ثلاثة على مائدة الدم - دماء على الثوب الأبيض- رغبات- ديسكو ديسكو- الجراج- ١٣١أشغال- إنذار بالطاعة- الشطار- أجدع ناس- زيارة السيد الرئيس- ضحك ولعب وجد وحب- حرب الفراولة- أمريكا شيكا بيكا- أرض الأحلام - ليه ياهرم- مجانينو.

وجوائز الانتاج هى: الجائزة الأولى وقدرها (١٠٠) ألف جنيه وجائزة ثانية (٧٥) ألف جنيه وجائزة ثالثة (٥٠) ألف جنيه أما عن جوائز الفنانين والفنيين فهى:

جائزة الإخراج (١٥) ألف جنيه جائزة إخراج العمل الأول (٥) آلاف جنيه.

جائزة السيناريو والتصوير والتمثيل قدرها (٨) آلاف جنيه جائزة الديكور والمونتاج والموسيقى وجائزة خاصة وقدرها (٥) آلاف

أ. علاء الدين شوقي
www.lisanarb.com

فى رحلاتنا المباشرة بأحدث الطائرات

بين **القاهرة** وكل من

لندن / باريس / برلين / فرانكفورت
دوسلدورف / ميونيخ / استانبول / روما
مدريد / نيويورك / لوس أنجليس

لمزيد من المعلومات وتفاصيل الأسعار :
رجاء الاتصال بمكاتب مصر للطيران أو وكيلك السياحى

أهلاً بكم معنا
مصر للطيران

لوحة الغلاف (وجه) للفنان عادل السيوى
والرسوم الداخلية للفنان محمود الهندى

رقم الإيداع ٧٥١٢/ ٩٢

الثمن ١٥٠ قرشا

طبعت بمطابع شركة الأمل للطباعة والنشر
إجوار مورفيتلي سابقا
تليفون ٣٩٠١٠٩٩